

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra české literatury

ROLE PÍSŇOVÝCH TEXTŮ V DOBĚ STAGNUJÍCÍHO ZÁJMU O POEZII

The role of song lyrics in the time of a stagnant interest in poetry

Vedoucí bakalářské práce: PhDr. Ondřej Hník, PhD.

Autorka bakalářské práce: Hana Stýblová

Bydliště: Pražská 1616, Čáslav

Studijní obor: Český jazyk a literatura

Základy společenských věd

Typ studia: prezenční

Rok dokončení bakalářské práce: 2010

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

Místo vypracování: Praha

Vlastnoruční podpis:

Úplné datum: 8.dubna 2010

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala všem, kteří mě při realizaci bakalářské práce podporovali, předně pak PhDr. Ondřeji Hníkovi, PhD. za odborné vedení a poskytnutí cenných rad během zpracovávání práce.

O B S A H

1 Ú V O D	6
2 T E O R E T I C K Á Č Á S T	7
2.1 Zpívaná poezie v kontextu hudební vědy	7
2.1.1 Žánr folkové písně	8
2.1.2 Česká folková píseň v celku národní kultury.	10
2.2 Zpívaná poezie a její místo v literatuře	12
2.2.1 Báseň a písnička	13
2.2.2 Výstavba písňového textu	15
2.3 Fenomén písničkářství	17
2.3.1 Osobnost písničkáře	17
2.3.2 Typologie písničkářů	19
2.3.3 Historie písničkářství	21
2.3.4 Písničkářské publikum	27
3 V Ý Z K U M N Á Č Á S T	30
3.1 Před-výzkumné šetření	30
3.1.1 Cíl před-výzkumného šetření	30
3.1.2 Metodické poznámky k před-výzkumnému šetření, postup sběru dat a jejich zpracování	31
3.1.3 Výsledky před-výzkumného šetření	33
3.2 Hlavní sondáž	34
3.2.1 Cíl hlavní sondáže	34
3.2.2 Metodické poznámky k hlavní sondáži, postup sběru dat a jejich zpracování	34
3.2.3 Výsledky hlavní sondáže	39
3.3 Interpretace zjištěných dat	48
3.3.1 Interpretace výsledků před-výzkumného šetření	48
3.3.2 Interpretace výsledků hlavní sondáže	51

4 Z Á V Ě R	55
5 P O U Ž I T É Z D R O J E	56
6 R E S U M Ě	59
7 K L Í Č O V Á S L O V A	60

1 Ú V O D

Písňové texty zaujímají na naší kulturní scéně specifické postavení. Někdy jsou dokonce nazývány poezií moderní doby, neboť se některým recipientům nabízejí jako přijatelnější varianta básní. Přesto jim je v knižní a časopisecké oblasti věnována minimální pozornost. Proto jsem se při výběru tématu rozhodla právě pro zpívanou poezii. V bakalářské práci se pokusím přiblížit, jaká je aktuální role písňových textů v době stagnujícího zájmu o poezii.

První část práce sleduje zpívanou poezii v kontextu hudební i literární vědy, přibližuje specifika písňového textu a seznamuje s fenoménem písničkářství z obecně teoretického hlediska. Druhá část práce je zaměřena výzkumně a sestává ze dvou částí, před-výzkumného šetření a hlavní sondáže. Před-výzkumné šetření má prozradit, jaké osobnosti české hudební scény považuje současná společnost za písničkáře a či písňové texty jsou nyní ponejvíce v povědomí. Cílem hlavní sondáže je ověřit, zdali v době, kdy se poezie ocitá na okraji čtenářského zájmu, zprostředkovávají kontakt širší veřejnosti s básnickým slovem právě písňové texty.

Problematika zpívané poezie, písničkářství a písňových textů vůbec je v odborné literatuře téměř bez zastoupení, převažují knihy populárně naučného charakteru, ale ani těch není příliš. Bakalářská práce se vedle těchto zdrojů opírá o literaturu zaměřenou na poezii a literárně teoretické publikace obecně.

2 T E O R E T I C K Á Č Á S T

2.1 ZPÍVANÁ POEZIE V KONTEXTU HUDEBNÍ VĚDY

„Poezie a hudba od dob Jindřicha Osmého až po tlustou Anne byly ve valné většině vybroušeným dílem. Používám jednotné číslo, protože byly tak často propojené.“ (Pound, 2004, s. 182) Oba druhy umění – literatura na jedné straně a hudba na straně druhé – využívají rozdílných výrazových prostředků, zároveň se však také velmi výrazně ovlivňují. *„Ve své znělé formě probíhají literatura, poezie i hudba v čase. Sama poezie se nemůže vymanit z nadvlády hudebních kategorií: rytmika vládne zákonitě jak poezii, tak hudbě; dynamika, jež je v hudbě domovem, zvýrazňuje i poezii a poskytuje jí mimo jiné logický důraz, bohatě odstiňovaný, a má své místo v emfázi; melodie se uplatňuje v řeči volné i vázané, přičemž důležitou funkci tu mají zejména samohlásky a jejich rozmanité zvukové zabarvení; v poezii nalézáme i vzácný smysl pro harmonii, což se projevuje jednak v aliteraci, jednak v celkovém utváření veršových celků.“* (Pečman, 1986, s. 43)

Písňové texty ve smyslu produktů písničkářského řemesla nelze jednoznačně přiřadit ke konkrétnímu hudebnímu žánru. A to jednoduše kvůli tomu, že i jejich autoři jsou leckdy nezařaditelní. Co však postihnout lze, je skutečnost, že v literatuře, jež řeší problematiku písničkářství spolu s dalšími aspekty, které k tomuto fenoménu patří, se dané informace nejčastěji objevují v souvislosti s folkem. Proto je třeba zmiňovaný pojem ve stručnosti osvětlit.

Folk lze chápat jednak ve smyslu zkratky *folk music*, tudíž ho překládat jako anglosaskou lidovou píseň a její nápodobu, a jednak ho přiblížit k amatérské tvorbě a provozování písni, resp. amatérskému písničkářství. Samotné heslo *folk music* je spojeno s lidovou hudbou a její stylizovanou podobou, která je typická pro anglosaské prostředí, a zároveň je vnímáno jako hnutí za obrodu této hudby, zejména pak lidové písně. Termín *folk music* lze navíc objasnit jako druh moderní *populární hudby*¹, pro který je charakteristický typ autora, jinými slovy interpret s vlastní písničkářskou tvorbou, jež se vztahuje k současnosti a často obsahuje kritický náboj.

¹ *Populární hudba* představuje součást non-artificiální hudby, je určena nejširšímu spektru posluchačů a má masovou přitažlivost.

V některé literatuře se vedle symbiózy písničkářství a folku hovoří o tzv. „zpívané poezii, která je věrná tradičnímu spojení básnického slova s melodií, má masový ohlas a lidé ji jako v dávných dobách znají nazpaměť.“ (Peterka, 2007, s. 264) To je případné, pokud uvažujeme v intenci tak či onak vnímaného básnického textu, jenž může být prezentován formou autorského čtení. V našem prostředí však folkový koncert zejména v době normalizace navíc suploval funkce, které totalitní režim vytěsnil. Písničkář byl pro psychologicky nedospělé posluchače navíc i duchovním otcem generace, prorokem, živoucím symbolem alternativní kultury, zpovědníkem, důvěrníkem a současně kamarádem i zástupným rodičem, zasvěcovatelem. (Prokeš, 2003)

V souvislosti se *zpívanou poezií* je navíc třeba rozlišovat tzv. *poezii zhudebněnou*. *Zpívaná poezie* pracuje s textem, který byl intencionálně vytvářen jako písňový, tj. s ohledem na to, že bude podložen hudebním zpracováním, což samozřejmě odpovídá jeho kvalitám. *Zhudebněná poezie* ovšem vychází z předpokladu, že původně existovala báseň primárně určená ke čtení, která nějakým způsobem oslovila písničkáře natolik, že se ji rozhodl přisoudit nové kvality tím, že ji zhudební. Ne každou báseň však lze zhudebnit, ale pokud je to možné, zpravidla se objevují nebezpečí, která jsou písňovým textům cizí. „Text je již znám, a tudíž majetkem veřejnosti, a kdokoli má možnost se ke kvalitě a způsobu zhudebnění vyjádřit. A bude mít pravdu. Báseň cítí každý jinak, po svém. Takže zhudebnit báseň tak, aby se líbila, aby posluchače spíše získala, než odradila, to je velké umění!“ (Vondrák, 2004, s. 497)

Ve světě se veršované sdělení podepřené hudbou nazývá všelijak, nejčastěji se však hovoří o *písniích s posláním*, *básnictví s kytarou*, *kovářství písni* nebo *moderním trubadúrství*. (Prokeš, 1994) Za tvůrce zpívané poezie jsou považováni písničkáři, ovšem k dosažení skutečné estetické účinnosti vyžaduje zpívaná poezie nejen osobnost autora, ale také interakci s jeho posluchači. „Autentická reakce publika je odpovědí na autentičnost zpěváka.“ (V. Merta, 1990, s. 17)

2.1.1 Žánr folkové písně

Folk je sám o sobě označením jednoho žánru moderní písně, který představuje jak v celosvětovém měřítku, tak i v rámci naší kultury relativně mladý fenomén. Přesto od doby svého vzniku prošel pozoruhodným, často diskutovaným a dosud neukončeným vývojem. Oproti ostatním žánrům klade zvýšený důraz na textovou složku

písní a navíc se nebrání mimoestetickým funkcím. Se všemi výše uvedenými atributy se začlenění folku do hudební vědy komplikuje, tudíž je možné pouze načrtnout některá východiska a další možné postupy.

„V odborně hudebně-vědné teorii se jako protiklad hudby vážné, artificiální (umělé, tj. hudby filharmonických koncertních podíí a operních jevišť), uplatňuje termín hudba nonartificiální, do níž lze zahrnout širokou paletu hudby od tradičního folkloru, přes populár, diskotékový sound - až po námi zkoumanou folkovou hudbu (folk music).“ (Prokeš, 2003, s. 12)

V roce 1982 se v rámci neartificiální hudby začaly rozlišovat tři základní okruhy, které se následně ještě dělily na další stylově žánrové druhy a jejich specializované typy, což ovšem není tak podstatné. Důležité je, že mezi zmíněnými třemi okruhy (tj. hudebním folklorem, tradiční populární hudbou a jazzem) existoval ve své užší formě také folk, konkrétně v rámci dobové pop music.

Postupem času ale došlo k renesanci vnitřní struktury populární hudby. Sestávala tak ze dvou relativně svébytných linií, kdy v jedné převažovala složka vokální, v druhé instrumentální. U folku se ovšem předpokládá produkční a reprodukční spontánnost vokální i instrumentální, proto tedy zůstal ve střední poloze.

Podle přístupu ke zpracování tématu lze v rámci žánru folkové písně vymezit několik „podžánrů“, protože každý z nich pracuje s reálným zážitkem po svém. Prokeš (2003, s. 10) v této souvislosti uvádí přístup *epický*, který považuje pro folkovou píseň jako nejtypičtější, a dále pokračuje výčtem postupů, jako jsou *lyrizující*, *humorný*, *satirický* a *bluesový*. Merta je ve svém přístupu k tématu konkrétnější: *Lyrická reflexe* povyšuje reálný zážitek suverénitou invence a fantastiky nad omezenou platnost reálného času, tudíž vyžaduje jazykové cítění, schopnost zobecňovat, nesnáší zpěvnou vatu, romantickou veteš, rozbředlost, ledabylost stavby a tuctovost provedení. *Bluesový text* na druhou stranu pracuje s reáliemi, nestylizuje, těží z nehotovosti, dotváří syrovost dojmu improvizací, a tím jej neustále obnovuje. Smyslem *politického šansonu* je přenést posluchače do jiného světa, pracovat s teorií utopie a uskutečnit neuskutečnitelné, *satirický pamflet* zase vyžaduje mravní zachovalost autora, odvahu a důslednost v pojmenovávání skutečné příčiny jevu, nejen jeho komunální podoby. *Humorná píseň* balancuje mezi reálnými prvky a jejich groteskním zveličením, protože využívá uvolněnou formu legrace, sarkasmu, sebeironie a perzifláže, *punkový a novovlnný text* bývá frázován jako kabaretní písnička a je charakteristický tendencí opovrhovat vším pozitivním, co předchozí generace navrstvily. (Merta, 1990)

Vedle problematiky „podžánrů“ ve folku se v současnosti často hovoří o tzv. mezižánrech, v rámci nichž umělci dle inspiračních zdrojů inklinují spíše k folkloru, k tramské, politické nebo populární písni, k rocku nebo alternativě. Vzhledem k tomu, že promítání prvků jednoho žánru či stylu do druhého má v dnešní době velmi silné zastoupení, nelze v rámci písničkářství a hudební kultury obecně provádět přesné „škatulkování“ toho či onoho umělce ke konkrétnímu proudu. O co víc - písničkáři sami „škatulky“ nevyhledávají.

Protože s sebou pokusy o začlenění folku do rámce populární hudby zpravidla nesly problémy, navrhl Josef Prokeš rezignaci na přesné zařazení folku do systematiky muzikologie a vybidl k jeho hudební charakteristice: *„Folkovou hudbou se původně rozumělo hnutí za obrodu anglosaské lidové písně prostřednictvím aktualizující interpretace. Toto hnutí používalo soudobých výrazových prvků a zdůrazňovalo dynamický charakter lidové písně jako permanentního tvůrčího procesu. V 60. letech vyvolalo značnou odezvu ve světovém měřítku. Ta probíhala ve třech rovinách: v přejímání a napodobování anglosaských materiálů, v objevování vlastních lidových písní a jejich adaptací, v rozšíření a popularizaci typu folkového písničkáře.“* (Prokeš, 2003, s. 13)

2.1.2 Česká folková píseň v celku národní kultury

Zrod české folkové písně je zpravidla datován do šedesátých let dvacátého století a současně spojován s absorpcí velkého množství inspiračních zdrojů během svého vlastního formování. Zejména druhá zmiňovaná skutečnost vedla k tomu, že se česká folková píseň neustále pohybovala na pomezí profesionální a lidové tvorby.

První významný podnět pro českou folkovou píseň představoval proces obrody anglosaské lidové písně ve Spojených státech amerických, který byl realizován v průběhu třicátých a čtyřicátých let dvacátého století ve snaze navrátit tradiční lidové písně do života společnosti. Tato tendence byla uskutečňována prostřednictvím aktualizující interpretace, která pracovala s dobově aktuálními výrazovými prostředky a zdůrazňovala dynamický charakter lidové písně ve smyslu neustále probíhajícího tvůrčího procesu. Postupně byla tato nově rozvíjená lidová hudba obohacována o aktuální motivy soudobého evropského hudebního folkloru, dále pak ovlivněna afroamerickou hudební kulturou a jazzem, což vedlo ke vzniku kvalitativně nového typu písně s vlastní historií a svébytnou funkcí.

Další podstatný inspirační zdroj české folkové písně zastupovala návaznost na domácí lidovou píseň, kterou zajišťovaly živé folklorní soubory, popř. tištěné zpěvníky. Za zmínku v tomto případě stojí *Národní písně moravské* Františka Bartoše a *Moravské národní písně* Františka Sušila.

Třetím podnětem pro formování české folkové písně byly moderní umělé písně Karla Hašlera, Jaroslava Ježka, Jiřího Voskovce a Jana Wericha, ještě bezprostředněji pak tvorba autorské dvojice Suchý-Šlitr a bez odezvy nezůstala ani domácí tradice trampské písně. Důležitou inspirační složku zde sehrála také jazzová poezie určená namnoze k recitování na jam session (Václav Hrabě, Jaromír Hořec) a linie zpěvné poezie vůbec (silný vliv měli v tomto slova smyslu například Josef Kainar, František Gellner, Jan Skácel, Karel Šiktanc a další). Někteří písničkáři také čerpali ze symbolistů (především Karel Kryl a Vladimír Merta), dále pak poetistů (Marek Eben, Karel Plíhal) nebo Skupiny 42 (Vlastimil Třešňák). (Prokeš, 2003)

Společensko-politická situace šedesátých až osmdesátých let dvacátého století znamenala pro českou folkovou píseň vyřazení z oficiálního kulturního proudu, přičemž se na její výstavbě hojně podílely mimoestetické funkce. Po listopadovém převratu byla vstřebávána hlavním kulturním řečištěm a estetická funkce v její výstavbě vystoupila naopak do popředí, ovšem synchronie vývojových přeměn ve folkové písni a ve společnosti nebyla naprostá, folková píseň určitým způsobem společenský přesun ohlašovala.

„V období komunistické totality právě česká folková píseň udržela kontinuitu i kontext národní kultury, nekolaborovala s nemravným režimem a nebyla ani přívěskem zábavního průmyslu. Tento mravní kredit si stále nese, třebaže prvotní dynamika jejich počátků již odezněla a původní svornost v negativním vymezení proti oficiální kultuře se rozpadla. Rádi bychom věřili, že i nadále bude usilovat o sebevysvětlení člověka, že se neuzavře tajemství a že bude stále znovu klást věčné otázky bez nároku na jednoznačnou odpověď. Že nepodlehne deformující moci médií.“ (Prokeš, 2003, s. 159)

V současné době nedisponuje česká folková píseň tak nosnými atributy, jako tomu bylo před rokem 1989, ale do určité míry funguje jako protipól masového pojetí konzumní písně. Stále v sobě totiž zachovává autenticitu výpovědi autora a současně interpreta, což vede k její schopnosti nekonvenčně reagovat na společenské klima doby a současně k návaznosti na dávnou orální tradici sdělování ve svobodném prostoru bez masmediálních sdělovacích prostředků. *„Česká folková píseň by neměla nechat člověka bez možnosti orientace, neměla by postmoderně rezignovat na hledání pravdy, na rozlišování dobra*

a zla, vznešenosti a nízkosti, neboť podobná rezignace by pro ni byla sebevraždna.“
(tamtéž, s. 160)

2.2 ZPÍVANÁ POEZIE A JEJÍ MÍSTO V LITERATUŘE

Písňové texty jsou někdy nazývány poezií moderní doby. Předmluva knížky *Den bude dlouhý* (s podtitulem *Antologie textů českých písničkářů*) upozorňuje čtenáře na to, že v publikaci nalezne texty, které svou šíří a rozmanitostí tvoří nejen samozřejmou součást české populární hudby, ale také zastávají svébytné místo v oblasti české literatury.

S ohledem na dvě strany jedné mince je ale třeba dodat, že ačkoliv základní materiál písň i poezie představuje slovo, v případě literatury je třeba uvažovat literu, psaný nebo tištěný znak, zatímco písň nefungují pouze jako grafický vjem, ale patří spíše do oblasti ústí slovesnosti, tudíž se slovem pracují, ale především v mluvené, slyšené či zpívané podobě. „*Je to dobré, je to výtečné, že máme v češtině vedle jména literatura i jméno slovesnost. Budeme-li chtít, může nám pomoci v pochopení toho všeho, co patří k poezii, třebas to literaturou nikdy nebylo. (...) Naši předkové v dávných staletích vnímali slovesné umění jinak než my dnes, poezie nebyla záležitostí literární, nýbrž orální. Báseň byla produkcí, představením vždycky jedinečným a jedinečností chvíle přetvářeným.*“ (Frynta, 1993, s. 71)

Pokud tedy zvolíme k poměření písňového textu aparát poezie a využijeme nástrojů literární poetiky, je třeba mít stále na paměti, že hodnocení poezie (intencionálně určené ke čtení) není totožné s hodnocením textu písň a to zase není totožné s hodnocením písň jako takové. „*Jak báseň, tak text písň mají svá specifika, která nelze směřovat ani zaměřovat.*“ (Prokeš, 2003, s. 13) Zároveň je však nezbytné dodat, že ačkoliv se písňové texty a poezie objevují v jiných kontextech, ve spojitosti s jinými institucemi, a přestože využívají rozdílných výrazových prostředků, nelze je od sebe zcela oddělit. Nicméně „*schopnost jemného rozlišování ve věcech krásy se dříve nazývala vkusem a odvisela do značné míry od výchovy, vzdělání, pěstění duše.*“ (Šenkapoun, 2009, s. 696)

2.2.1 Báseň a písnička

Podle Pounda (2004, s. 179) „*hudba osvětluje verš a její přínos plyne z toho, že dokáže upoutat pozornost k detailu. Každá lidová písnička má alespoň jeden zcela jasný verš nebo sentenci. Tento verš ODPOVÍDÁ HUDBĚ. Obvykle utvářel melodii.*“ Nohavica v jednom z rozhovorů uvádí, že „*báseň je znetvořená píseň. Kulhavá píseň. Píseň je podle mě to nejniternější a nejkřehčí, to spojení melodie, slova, interpreta, publika, chvíle, myšlenky, okamžiku a prostoru. A nedá se to přenést jakýmkoliv médiem jinam. Proto nehodlám odpovědět na otázku, jestli je někdo z písničkářů básník. Protože nikdo z nich v tomto slova smyslu básníkem není, protože písničkář je pro mě něco víc než básník.*“ (Vondrák, 2004, s. 505) Vztah mezi písní a básní je zřejmý, i přestože každá z nich disponuje poněkud odlišnými atributy.

„*Ona totiž písnička a básnička je rozdíl. Ta druhá se napíše a zavře do šuplíku, ale při zpívání se musí dýchat. Jakmile se nadýchnete, prokrví se mozek a myšlení se stává snesitelnějším.*“ (Prokeš, 1994, s. 33) Základní rozdíl mezi písničkou a básničkou vychází z předpokladu, že v případě písně musejí „zreagovat“ text, sdělení i melodie, přičemž by v zájmu cíleného estetického zážitku měla být tato reakce podpořena osobním charismatem písničkáře. Písnička si tak zachovává přirozený lidský rozměr, neboť se oproti (zpravidla institucionálně prezentované) poezii šíří „lidsky“. Dalo by se říci, že písnička zní všude, ale čtenářská pozornost k básnickému slovu spíše upadá. „*Poezie si svého čtenáře vybírávě hledá. Nachází svého konzumenta (brr, to slovo) předem připraveného – tradicí školní výchovy, potřebou mladých lidí sdělovat si jejím prostřednictvím milenecké pocity.*“ (Merta, 1990, s. 24)

To, že „poezie nachází svého konzumenta předem připraveného“, znamená, že básnické dílo je zpravidla určené k intenzivní a individuální čtenářské percepci. Díky ní může recipient vstřebávat jednotlivé verše v čase, který mu vyhovuje, a tudíž se kdykoli vrátit ke kterémukoli místu v básni a na tomto místě pak libovolnou dobu prodlít. Čtenář je tedy schopný zkorigovat svůj první vjem. Vedle toho má vnímatel básnického textu možnost zvolit si ideální prostředí a dobu dle svých preferencí – číst může v metru, v přírodě, na terase nebo třeba v křesle obývacího pokoje a své vnímání navíc podpořit například zapálenou cigaretou a šálkem dobré kávy.

Básně někdy bývají i recitovány, ale básníci svůj autorský zájem této možnosti většinou nepřizpůsobují – pokud je báseň prezentována přímo jejím autorem, mohou být zdůrazněny esteticky příznakové jevy. Jestliže je báseň recitována profesionálem, pak je

příjemce ovlivněn interpretovým pojetím sdělení, například když recitátor některé pauzy potlačí a jiné naopak zdůrazní.

Poslech písně s sebou ale také nese svá specifika. Pakliže má vnímatel básně možnost nakládat s časem určeným k čtení dle svého uvážení, čas vymezený písničkou je uživatelsky vyměřen tak, že málokdy přesáhne pět minut, tzn. přibližnou dobu, kdy je posluchač schopen intenzivně vnímat. Písňový text vyžaduje sluchovou orientaci, tedy pokud příjemci uteklo slovo či souvislost, potom obě jednoduše propásl a pravděpodobně již nebyl schopen postihnout význam textu v jeho celistvosti. A jestliže písničkář stál o to, aby se sdělení jeho písní k publiku v co možná největší míře dostalo, musel jeho text oproti psané básni plynout bez výraznějších časových a logických posunů. Musel brát v úvahu fakt, že každý posluchač prožívá reálný čas vyměřený písní subjektivně.

Dobrá písnička většinou ovládá kouzlo, kterým k sobě přiláká posluchače, umožní mu, aby na sebe nechal působit její náladu a v ideálním případě si jí oblíbil. Nohavica si vysvětluje popularitu písní následovně: „*Řekl bych, že chybí slovo. A v písničkách se najednou začala objevovat slova, která mluvila i za posluchače. Je to samozřejmě věc srdce, ale základem, gruntem, je slovo.*“ (Dobiáš, 1990, s. 225) Se slovem samozřejmě v širším pojetí souvisí i jazyk. Pokud posluchač uslyší v rádiu recitovat báseň v jazyce, jemuž nerozumí, s největší pravděpodobností přeladí na jinou stanici nebo podnikne nějaké jiné kroky k tomu, aby vnímání básně přerušil. „*Píseň nevyhnutelně projasňuje psaní, dokud spolu jdou ruku v ruce. Nutí posluchače, aby pozorně vnímal slova, i kdyby jen v repetici, dokud nedojde k naprostému prolnutí.*“ (Pound, 2004, s. 184) Pokud tedy vnímatel zaslechne píseň, jejíž text je pro něj stejně nesrozumitelný jako v předešlém případě báseň, přesto může mít pocit, že zpěvákovi rozumí. Poslechu se nebrání. „*Slovo je přímým nositelem myšlenek a idejí, zatímco hudba je schopna tyto myšlenky a ideje pouze navodit; je známo, že vyvolává mimohudební významové představy, aniž pracuje s konkrétním slovním a větným materiálem. Zatímco hudbě není dáno, aby vládla logikou slova, má na druhé straně schopnost hlubokého emocionálního záběru, byť přesně nepostižitelného.*“ (Pečman, 1986, s. 43)

Při porovnávání struktury písňového a básnického textu vychází ten písňový jako méně diferenciovaný, řidký, jako by se zdálo, že mu něco chybí. Zpravidla je to hudební zpracování, se kterým písňový text při svém vzniku počítá a díky kterému je pak nositelem ještě dalších kvalit, jež by se bez hudebního podložení jen těžko projevíly. Vedle toho přirozeně existují dobré básně, formálně se blížící písňové formě, obsahující „*šarm, lehkost rytmu, sevřenost, zpěvnost, vtip, originalitu, schopnost tvořit náladu, uvolňovat*

napětí zakleté mezi slovy, tvořit z nich smysluplné, oduševnělé celky, zakončené pointou.“ (Merta, 1990, s. 25) *„Formálně písňové texty dobrou poezii nedostihnou – tudíž asi ani neobohatí. Mohou však poskytnout uvolněnější pohled na skutečnost, nové úhly, odvážnější antipoetická témata.*“ (tamtéž, s. 26)

2.2.2 Výstavba písňového textu

Písňové texty představují spolu s hudebním zpracováním (melodií, rytmem, způsobem zpěvu aj.) a individuální autorskou prezentací textu jednotný celek. Samotný text tedy není jediným nositelem výpovědi. Jak již bylo zmíněno, stojí za ním zpěvácká osobnost, člověk z masa a kostí, který sdělení svému posluchači zprostředkovává. V souvislosti s výpovědní hodnotou textu je případné ho napsat srozumitelně, ovšem s ohledem na skutečnost, že „jednoduchý“ text se velmi rychle „oposlouchá“, zatímco „zašifrované“ texty otevřou prostor konotovaným významům, a spustí tak recipientovu vlastní představivost při vnímání textové složky písně. Kompromisní cestu při tvorbě obrazných konstrukcí představují kratší přirovnání, pádné metafory a přehlednost základní myšlenky. Metafory, přívlastky a přirovnání fungují jako jedny z nejpůsobivějších prostředků textu, ale zároveň jsou také nejčastějšími nositeli konvenčních spojení.

Senzitivní písničkáři disponují vrozenou vlastností zacházet s jazykem intuitivně. Možná i to je východisko, na základě kterého vnesli písničkáři do psané poezie „hovorový, vyprávěcí“ verš. *„Pokusil bych se popsat jej jako bezrozměrný verš sporadicky používající rýmů, mísící rytmus ušlechtilého, stylizovaného výrazu s „pokleslými“ formami jazyka (slangem, vulgarismy).*“ (Merta, 1990, s. 97) Nečetné zastoupení rýmu není v tomto případě vnímáno jako prvek nedokonalosti, ale naopak jako hybatel představ, který nenutí k automatickému rýmování a dramatizuje text. Hovorové obraty sice někdy mohou působit vulgárně, jindy ale návazností na posluchačovu osobní zkušenost oživují kontakt s publikem.

Písňový text klade zvýšený apel na rytmickou a poslechovou (fonetickou) stránku své výstavby. Písňovému verši náleží větší metrická důraznost, zároveň však také platí, že dochází k oslabení eufonické stránky, neboť *„kdyby skladatel naopak eufonii zesílil do té míry, že by byla pocíťována i při zpěvu, stala by se prvkem rušivým, protože by zatlačovala do pozadí nápěv.*“ (Šenkapoun, 2009, s. 703) Šenkapoun navíc

dodává, že i přestože píseň inklinuje k chudšímu rýmu a prosté asonanci, je v něm na rozdíl od psané poezie zvuková shoda na koncích veršů pocítována jako cosi závazného.

Specifický (a podle Merty současně nejmagičtější) prvek písňového textu tvoří refrén. Jeho umělecké kvality však často bývají předmětem sporu. „Odpůrci“ refrénu vystupují proti jeho obvyklé podobě *sloka – refrén – sloka / instrumentální sólo – refrén* a hodnotí jej jako *refrén pro refrén*, který do textu nevnáší nosné prvky. Na druhé straně existuje názor, že refrén spolu s formou a rytmem melodie představují úzké spojení, prostřednictvím kterého prosakuje síla zpěvu (vyjádření) do písně. Jako nejtradičnější složka textu se pak jen velmi málo objevuje v podobě volného verše nebo hovorové řeči. Zpravidla se stylizuje do zvukově a rytmicky přesné podoby, jako je opakování, souzvuky či rýmy. „*Rozložení rýmů je náhodné, charakteristické pro folkový hovorový rým, nesvázaný metricky, kvantitativně, ani povahou (mužské a ženské rýmy se střídají zcela podle potřeb melodie a vývoje tématu).*“ (Merta, 1990, s. 113) S ohledem na skutečnost, že čeština nedisponuje přílišným množstvím krátkých slov, potýkají se někdy texty a banalitou automatických rýmů, a to zejména v případě ženských rýmů (jejich údernost a pádnost vyhovuje požadavkům hudebního frázování). Naopak nápaditost při tvorbě rýmu k dvouslabičnému slovu s rytmickým důrazem na první slabice se v každém textu vysoce cení.

Jak již bylo řečeno, hudební složka písně, zejména její rytmika, podstatně ovlivňuje text, a to bez ohledu na to, zdali byl text tvořen prvotně a teprve ve druhé fázi obohacován melodií, nebo písničkář nejprve napsal hudbu a do ní potom zasazoval slova. V případě písničkářské tvorby je hudba s textem jednoduše „srostlá.“ Názory na zmiňovanou skutečnost se ovšem mezi písničkáři ne vždy ztotožňují. Například Jiří Dědeček tvrdí: „*Text je pro mě pochopitelně ze všeho nejdůležitější. Nejsem hudebník, jsem s odpuštěním básník. Jako takový jsem formalista – dejte mlhavému nápadu pevnou formu, obsah už se dostaví sám. (...) Melodie písně je pro mě opravdu druhotná. Dylana v originále neposlouchám, Cohenovi se snažím především rozumět.*“ (Prokeš, 1994, s. 73) Miroslav Janoušek se ke stejné problematice vyjádřil následovně: „*K melodii písně – je ve folku opravdu druhotná? Já ji za méně podstatnou nepovažuji. I když je zřejmé, že pro posluchače, který folk cítil hlavně jako sdělení, mohla být druhotná. Ale to je pro mě zužující pohled. Dokonce bych to rozšířil: nejen text a melodie je to podstatné v písni, ale také harmonie a výraz.*“ (...) *I bez textového sdělení nám je stále sdělováno dost.*“ (tamtéž, s. 166) Jestliže Jiří Dědeček ohodnotil melodii písně ve vztahu k textu jako „méně

důležitou“, pak představuje mezi písničkáři (vyjma Vlastimila Třešňáka) výjimku potvrzující pravidlo. Karel Kryl o tom soudil následující: „*Melodie není v písni druhořadá, nýbrž prvořadá či rovnocenná textu. V šansonu převládá text, v pop-skladbě melodie. Ideální stav je, když se melodie a text vzájemně inspirují, když text je frázován melodií a melodie textem.*“ (tamtéž, s. 215)

„*Všechno už bylo v poezii objeveno. Vše je dovoleno. Písňový text je konzervativnější, sám sebe teprve hledá.*“ (Merta, 1990, s. 15) Čemu by se ale měl rozhodně vyhnout, je podle Merty trapná snaha o básnivost, myšlenková omezenost, podbízení, jazyková barbarství, jako jsou germanismy, klišé a celkově chudá slovní zásoba. Dále by neměl nevyužívat šroubovaný slovosled, nepůvodní témata, kulhající banální rýmy a nepodléhat žánrové rozkolísanosti a formální nevyhraněnosti. (Merta, 1990)

2.3 FENOMÉN PÍSNIČKÁŘSTVÍ

2.3.1 Osobnost písničkáře

Přiblížit výstižně pojem *písničkář* není zcela jednoduché. Jeden z důvodů představuje fakt, že v oblasti písničkářství existuje jen velmi malé množství odborné literatury (převažují publikace populárně naučného charakteru, ale i těch není zrovna dostatek), a dalším úskalím je skutečnost, že osobnost písničkáře, která vystupovala v rozmezí šedesátých a osmdesátých let dvacátého století, disponuje poněkud odlišnými atributy než písničkář působící na současné hudební scéně. Zejména z tohoto důvodu se nyní zaměřím na aspekty, které představují společnou množinu pro všechny písničkáře, naopak rozdíly mezi nimi uvedu spolu s historickými souvislostmi v podkapitole 2.3.2. *Typologie písničkářů*, popř. v podkapitole 2.3.3 *Historie a vývoj písničkářství*.

Písničkář může být skladatel nebo zpěvák písniček. Vzhledem k výsledkům předvýzkumného šetření, v rámci kterého několik respondentů označilo za písničkáře Karla Gotta (zpěvák) nebo Karla Svobodu (skladatel), je ovšem uvedená definice poněkud úzká a pro účely této práce nedostačující. *Encyklopedie literárních žánrů* (Mocná, Peterka et al., 2004, s. 461) pojednává o „*personální unii autora skladby s textařem a interpretem*“, *Lexikon teorie literatury a kultury* (2006, s. 597) vysvětluje pojem ještě o něco podrobněji: „*Písničkáři jsou vesměs autory, hudebníky a interprety v jedné osobě.*“ Prokeš (2003,

s. 144) označuje za písničkáře takové „*umělce, kteří jsou autory hudby i textu písně a kteří současně svoji píseň s vlastním nástrojovým doprovodem zpívají*“.

Patrně nejvýstižnější a (v pozitivním slova smyslu) vyčerpávající výklad termínu podávají publikace, kde mají možnost se k řešené problematice vyjádřit samotní písničkáři. Pro Karla Plíhala je písničkářem každý, kdo nepracuje v týmu. Vladimír Merta pak dodává, že zatímco kapely převážně usilují o barevnou dokonalost vokální a instrumentální složky, písničkářům je tohle všechno jen prostředkem, většinou nedokonalým, a to někdy dokonce záměrně. Hlavní je tu sdělení, vnitřní výpověď o sobě, své generaci, o světě, v kterém žijí, o nespokojenosti s ním a chutí ho nějak změnit. (Dobiáš, 1990)

V případě Miroslava Janouška (in Prokeš, 1994) je písničkář osobou, „*kteřá umí od všeho trochu. Trochu vymýšlí písně, a to text i melodii, trochu hraje na nástroj, obvykle na kytaru, většinou je samouk, takže se trochu vyzná v harmonii, trochu zpívá ono vymyšlené, trochu umí bavit publikum, trochu ho i dojmout, trochu je psycholog, filozof, astrolog, geofyzik, automechanik, politik, bohém, řidič, diplomat a neurvalec. Ovšem bez nároku na to, že by ho mezi sebe přijali filozofové, básníci, výtvarníci atd. Snad jedině bohémové a neurvalci. Trochu by se rozdál a trochu je sobec. Je to osoba, která už trochu umí žít. Písničkář, to tedy znamená osobnost a osobitost. Tak trochu.*“ (Prokeš, 1994, s. 149)

Karel Kryl považuje za společného jmenovatele všech písničkářů skutečnost, že všichni hrají na nějaký hudební nástroj, prostřednictvím kterého se spolu s vlastním přednesem snaží o prezentaci textů, jež si sami napsali. Vzhledem k tomu, že se ponejvíce inspirovali životní realitou, citlivě reagovali na dobové podněty a zaujímali postoje, které jsou zpravidla neslučitelné s „oficiálními názory“, dostávají se povětšinou do konfliktu. Buď dojde k roztržce právě s oficiálním proudem, nebo naopak k rozporu v rámci vlastního svědomí, a to v případě, kdy se písničkář stane součástí oficiální linie².

Ačkoliv se Krylovo pojetí v mnohém podobá těm výše uvedeným, přináší s sebou myšlenku, že písničkáři hodnému pozornosti nestačí ovládat textařské, skladatelské, instrumentální a pěvecké dovednosti, ale musí se stát osobností, která svými atributy ob stojí jako protiklad ke standardizované kolektivní masovosti. Tento aspekt se v českém prostředí nejvíce projevoval v letech normalizace, kdy začali písničkáři zaplňovat kulturní vakuum, vzniklé stagnací oficiální tvorby i umlčením klasického a experimentálního básnictví.

² Karel Kryl vycházel z politické situace komunistického Československa

Typickým a důležitým rysem každého písničkáře je vztah k folkloru, který se formuje a modifikuje poplatně společensko-politickým podmínkám. V každé době však reflektuje všechny stránky lidského života – války, vraždy, těžkost zaměstnání, ale i radosti těla a tichounká zákoutí duše. Písničky a projevy písničkářů jsou velmi osobní, adresné, aktuální a tak vzdálené konvencím „průmyslové“ hudby, že je to přibližuje k těm nejpodstatnějším, vnitřním rysům původní lidové písně. Symbióza písničkářů a folkloru představuje pouto s moudrem předchozích generací i čirým vlastenectvím bez verbálních sloganů.

Další dovedností, která dotváří osobnost písničkáře, je umění navázat a udržet kontakt s publikem. Jinými slovy – písničkář musí disponovat silným osobním charismatem, které k němu přiláká posluchače. *„Každá písnička má svou náladu, a pokud se sejde s náladou posluchačů, je to síla.“* (Dobiáš., 1990, s. 99) Z hlediska psychologické estetiky totiž písničkář vkládá na jedné straně do své písně vlastní individuální prožitek, svoji osobnost i duševní stav, na straně druhé si pak posluchač z prezentované písně vezme to, co je slučitelné s jeho radostmi i starostmi a jeho momentálním psychickým rozpoložením, tudíž si píseň dotváří k obrazu svému. Vzájemná kooperace mezi písničkářem a jeho posluchačem je tedy nesmírně důležitá, neboť zastává finální a nepostradatelný článek v dotváření osobnosti písničkáře.

2.3.2 Typologie písničkářů

Osobnost písničkáře sdružuje pět druhů „řemesel“ v jednom – písničkář je textař, skladatel, instrumentalista, zpěvák a autorita s jasně vymezeným světonázorem, díky kterému dokáže zaujmout a následně si také udržet své posluchače. Prvořadé ale vždycky zůstává to, zda má písničkář co říci, a pokud ano, umí-li to podat zajímavě, srozumitelně a přesvědčivě.

Všechny uvedené charakteristiky, resp. jejich autorské realizace, zapříčinily skutečnost, že písničkáři nevytvořili jednotnou poetiku a nesešli se ani v rámci jednoho hudebního žánru. Dokonce by se dalo říci, že každý písničkář je díky své ryze individuální práci s výrazovými prostředky a specifickými uměleckými preferencemi „sám voják v poli“. Mezi některými písničkáři však jisté souvislosti existují, a to právě v závislosti na určení jejich typologie.

Prokeš (2003) rozlišuje písničkáře ve smyslu *trobar plan* (trubadúr otevřený, vyjadřující se srozumitelně – Jaroslav Hutka) a *trobar clus* (trubadúr zavřený, obtížně srozumitelný, rafinovaný – Vladimír Merta). Ve snaze o stručné vystižení výstavby české folkové písně proti sobě staví *brachylogického* Janotu a *verbalistického* Janouška, registruje *introverty* a *extroverty*, ale také upozorňuje na písničkáře-*mystiky* nebo *baviče*.

A.Nünning (2006) se přiklání k diferenciaci písničkářů ve smyslu umělců *reflexivních* (V. Merta, J. Nohavica), *moralistních* (J. Hutka), *společensko-kritických a satirických* (K. Kryl, J. Nos, S. Janoušek, J. Dědeček), *imaginativních a lyrických* (K. Plíhal, V. Třešňák, O. Janota, M. Eben) a v poslední řadě písničkářů *folklorizujících* (D. Voňková, část J. Hutka).

Stašová (2009, s. 37-38) se ve snaze rozlišit jednotlivé typy písničkářů opírá o Ribotovu teorii „plastického“ a „difluentního“ umělce: „*První typ, „plastický“, je charakteristický pro umělce ostrého vidění, který je primárně inspirován pozorováním vnějšího světa, percepcí, zatímco „difluentní“ (sluchový a symbolistický) je typem symbolistického umělce či spisovatele romantických příběhů, který vychází z vlastních emocí a pocitů a promítá je pomocí rytmů a obrazů sjednocených puzením jako Stimmung.*“ (Wellek, Warren, 1996, s. 117-118).

Do kategorie „plastického“ umělce zařazuje Stašová (2009, s. 37-38) písničkáře *rebela*, politického autora, který pracuje s ironií, sarkasmem, černým humorem, ale i expresivními výrazy. Písňové texty písničkářů tohoto typu bývají zpravidla chudé na metafory, jazyk není příliš básnický a mnohdy sklouzává k hovorovým výrazům. Autor odmítá náznakovost coby nedostatečně jímavý prostředek komunikace a obvykle přímo, bez zastírání, jmenuje konkrétní osoby, které jej iritují. Hudební složka politicky laděných textů obvykle bývá durová, vystavěná podle pravidel kadence, zpěv charakterizuje lehkost, mnohdy až pitvoření. Pokud se písničkář *rebel* věnuje obecnějším a trvalejším námětům, vzrůstá umělecká hodnota textu i jeho poetičnost. Kritizovaný objekt bývá v písni zaobalen do náznaků slovních hříček, neobvyklých literárních prostorů, vymezených na jedné straně grotesknem, na straně druhé melancholií. Jako typický příklad výše zmiňovaného uvádí autorka Karla Kryla.

Písničkář *epigramatik* pak podle Stašové (tamtéž) představuje druhý typ Ribotova „plastického“ umělce, který se zaměřuje na pitoresknost a tragikomičnost některých součástí lidského života. Textům tohoto typu je vlastní především nadhled, ale také nové uchopení daného problému. Poetika textu je těžko vymežitelná - někdy se autor uchyluje k lyričtější poloze, jindy šokuje neobvyklými slovními spojeními. Hudba se nese

v odlehčeném duchu, převažuje durová tónina, autor se ve zpěvu někdy uchyluje až k hereckému recitativu, jak je tomu např. v *Ladovské zimě* Jarka Nohavici.

K atributům „difluentního“ umělce přirovnává Stašová (tamtéž) písničkáře *subjektivního lyrika*, jenž je zcela ponořen do svých emocionálních pochodů. Texty takových autorů bývají abstraktní a mnohoznačné, jsou pravděpodobně nejbohatší na inovační metafory, poetická přirovnání a slovní hříčky. Hudba se nese v mollových tóninách, oblíbené jsou dlouhé instrumentální pasáže a neartikulovaný zpěv. Příznačné je pak protahování a melodické variace vokálů, opakování částí či celých veršů, čímž autor upozorňuje na subjektivně důležité pasáže. Tento postup však může mnohdy sklouzávat až ke kýči.

Poslední typ písničkáře představují podle Stašové (tamtéž) osobnosti, které se pohybují na rozhraní „plastického“ a „difluentního“ Ribotova umělce. V písňovém textu předkládají posluchačům příběh, do kterého však promítli vlastní subjektivitu, proto nelze říci, že by šlo o čistou písňovou epiku. Narativní příběh bývá nastíněn jen v hrubých obrysech, dominantou díla je určitý pocit, životní moudro, více či méně skryté sdělení recipientovi. To je zpravidla spojeno s odhalením autorova „já“ a vynořuje k závěru písňového textu. Příkladem jsou některé písně Radůzy, které jako by v sobě nesly emotivnější a naléhavější apel: *At' není mi líto / tak jako teď' / at' srdce, můj přítel / vede mě vpřed. / At' za každou vášní / na vodě kruh / láska, jak znáš ji, / hořký je druh. /*

Podle Šenkapouna (2009, s. 696) máme vzhledem k naší bohaté strukturalistické minulosti sklon ke stanovování distinkcí. A ani oblast typologie písničkářů není výjimkou. Je třeba si ale uvědomit, že rozlišování mezi tím či oním může být pouze pomocné, nikoli určující, protože většina písničkářů se během svého působení vyvíjí, v důsledku čehož výstavbu svých písní přehodnocuje.

2.3.3 Historie písničkářství

„Písničkáři vlastně byli odjakživa, jen v trochu jiné podobě.“ (Prokeš, 1994, s. 156)
Pro Janouška (tamtéž) existuje písničkářské řemeslo vlastně od chvíle, kdy člověk začal do něčeho rytmicky bouchat nebo drkat a k tomu si začal pozpěvovat něco, co bylo projevem jeho dosavadní nálady. Jakmile se člověk napil, ukonejšil svůj žaludek a zahnal hlad, přišel rytmus, zpěv, melodie i myšlenka, z čehož se dá usuzovat, že Janoušek

zasazuje historické kořeny písničkářství do poměrně hluboké minulosti, ovšem ne příliš konkrétně.

Za skutečně přímé předchůdce písničkářů jsou považováni umělci středověku. Je tomu tak pravděpodobně kvůli tomu, že právě středověká literární kultura preferovala poezii zpívanou před poezií psanou, což se prakticky projevovalo v tvorbě truvérů, trubadúrů a minesengrů. Je sice pravda, že jejich repertoár byl zpravidla zúžen na milostné písně, truchlivé balady nebo příběhy oslavující hrdinné činy statných reků, současně však také platí, že k dosažení správného estetického dojmu využívali různých drnkacích nástrojů, v té době zejména loutny. (Kytara vzniká až v průběhu 18. století v Itálii, ve Španělsku je pak dovedena do takové podoby, jak ji známe dnes.)

Kořeny písničkářského řemesla je jistě vhodné spojovat s tradicí kramářských písní, které dosahovaly velké obliby a masové produkce zejména v 18. století, posléze pak ještě v první polovině 19. století. Jednalo se o přitažlivé písně zpravidla moralizujícího charakteru, které byly prezentovány svými – povětšinou anonymními – autory na veřejnosti a nabízely se tak ke koupi. „*Kramářský písničkář nepropagoval své zboží jen slovním komentářem, nýbrž především halasným, citově vypjatým až skandovaným zpěvem za doprovodu jednoduchého hudebního nástroje (houslí, lidové harfy, niněry; v druhé polovině 19. století však ponejvíc asi kolovrátku-flašinetu a posléze i tahací harmoniky).*“ (Kotek, 1994, s. 43) Nejvýznamnější pražský kolovrátkář a písničkář 19. století byl František Hais, a to zejména díky tomu, že jeho tvorba kvalitativně vysoce přesahovala pololidovou jarmareční produkci.

Na začátku 20. století se kramářská píseň ocitá na okraji společenského kulturního zájmu a do středu pozornosti se dostávají nově vzniklé písně a kuplety zpěvních síní, šantánů a kabaretů, které ovšem inspirativně vycházejí právě ze slábnoucích kramářských písní. „*Tak jako někdejší jarmareční písničkář, tak byl i šantánový kupletista zároveň autorem a zpěvákem; nadto alespoň zčásti též prodavačem, který (jak bývávalo častým zvykem) nabízel popěvek hned po svém výstupu i ke koupi.*“ (Kotek, 1994, s. 190) Český kabaret té doby našel svého nejpoblíbenějšího a neplodnějšího písničkáře v osobnosti Karla Hašlera, jenž proslul řadou známých písní, jako *Po starých zámeckých schodech*, *Ta naše písnička česká*, *Hoši od Zborova*, *Za vodou, za vodou* aj. Některé novodobé písničkáře spojuje s Karlem Hašlerem tvůrčí lidová inspirace, a tedy jednoduchá zpěvní forma písně, ale také zájem o současné politické dění, který Karel Hašler promítnul například do písně *Zpívající fontána*.

Po první světové válce došlo v souvislosti se vzrůstajícím zájmem o tramping k velké oblibě kytary. Jednak to zapříčinila skutečnost, že díky svým harmonickým, melodickým a rytmickým možnostem (při zvládnutí ne vždy složitých hmatů a prstokladů) byl tento nástroj ideální pro zpracování zlidovělé látky a vhodný k masovému použití, jednak s sebou nesl jednu velkou výhodu – například na rozdíl od klavíru byl lehce přenosný, a tudíž vhodný k jakémukoli cestování. V zápětí se tedy objevuje řada výborných trampských písničkářů, z nichž za zmínku stojí bratři Kordovi a Jarek Motl.

„Ke kytáře mají blízko i Jan Werich a Jiří Voskovec, mimo jiné také písničkáři, kteří jen díky svému jazzovému kamarádovi Jaroslavu Ježkovi, klasicky vzdělanému a geniálnímu skladateli, měli své skvělé písně v najazzlém kabátě. Později i Jiří Suchý a Jiří Šlitr z divadla Semafor šli podobnou cestou. – Všechno jsou to písně, které se dají jednoduše (ale i velmi složitě – to podle schopnosti interpreta) doprovázet na kytaru, a proto patří ke zlatému repertoáru každého českého kytaristy a písničkáře.“ (Prokeš, 1994, s. 158)

Od konce padesátých let dvacátého století, kdy díky osobnosti Jiřího Suchého sílí sbližování básně s hudbou, zejména jazzovou, se výrazně projevuje sklon „písničkáře“ reagovat na společensko-politickou situaci doby. Suchého texty, určené převážně pro divadelní prkna Reduty a Semaforu, mají mnohé společného s tvorbou básníků všedního dne, kdy se denní skutečnosti vyjevují jako plné barev i tvarů a samozřejmosti se ukazují jako nesamozřejmé, a proto také hravé, svěží a radostné. (Kožmín, Trávníček, 1998)

V průběhu šedesátých let se objevuje básník-písničkář Jaroslav Jakoubek, který se svými schopnostmi parafrázisty a vydařenou prací s jazykovou hrou k Jiřímu Suchému přibližuje, jeho texty jsou ovšem o něco nostalgičtější. Ve znamení absurdity a černého humoru, ryzích atributů šedesátých let, pracuje oproti Jakoubkovi a Suchému Jan Vodňanský, který v následujícím desetiletí dotváří autorskou dvojici s Petrem Skoumalem. Mimoto s rokem 1967 probíhá první PORTA, festival, který dodnes sdružuje celou řadu velkých písničkářských osobností, a pokud ne, jistě ji sdružovala alespoň v minulosti.

Protipól ke hře a parafrázi Jiřího Suchého představuje v šedesátých letech písničkář Karel Kryl, jehož texty působí racionálně bledě, sarkasticky, někdy se pohybují až na hranici pamfletu. Trávníček (tamtéž) píše, že se v Krylově textování ukrývá něco strojově mechanického, že hra, kterou autor svými náměty rozpoutává, jako by byla

předem rozhodnuta. Jeho významy povětšinou nerostou v osvobodivém klimatu nápadu tak, jak to umí Jaroslav Suchý, ale v touze po sebevzhlížení.

„Situace písničkářů 70. let se radikálně liší od té, v níž se nacházel Jiří Suchý atd. Mnohé se změnilo. Víra, že svět spěje k dobrému, ke sjednocení ve všelidském ideálu bratrství a přátelství, se zdá být passé. Mládež se odvrací od radostného extrovertismu a vstřícné naivity 60. let jednak do nitra, k iracionalitě, jednak k víře v individualitu, která s pragmatickou nedvojznačností sleduje své cíle. Na místo květinových a rozevlátých hippies přicházejí racionální a nesentimentálně profesionální yuppies. Cesta jako metafora svobody a volného, bezcílného spění k ... se mění v prostor soutěživosti, soupeření, vzájemného předhánění – v závodní dráhu. Světu už nelze rozumět, protože se rozpadla jednota, pocit sdíleného spouličenství na jeho dějích. Společný most mezi „my“ a „oni“ již postavit není možno. Velké ideje a sjednocující –ismy či příběhy se drobí do tříště situací. (...) Český písničkář se stěhuje z divadla a text-appealového jeviště do pokoutně pronajatých sálků Svazu zahrádkářů, Svazarmu atd., do bytů, hospodských sálků, do studentských klubů. Nositelem daného písničkářského kočovnictví 70. a 80. let se stává folk. Folkový koncert – toť novodobý „gesamtkunstwerk“, tj. útvar, jež v sobě spojuje mnoho funkcí: nejde pouze o poslech písniček, ale také o jakési společenské katarze všech přítomných; zpěvák se tu stává někým víc, než pouhým interpretem; je též rádcem (rabbim či psychologem), intelektuálním bavičem, glosátorem situace, na jehož slovo se napjatě čeká, morálním kazatelem, pedagogem a usměrňovatelem (druhým rodičem) a tak trochu i věštcem.“ (Kožmín, Trávníček, 1998, s. 228-229)

Čeští písničkáři sedmdesátých a osmdesátých let vystupovali ve vztahu k oficiálnímu proudu ve trojí formě - jako jeho alternativa, odvrácená strana a protiklad. Ztělesňovali nejen krásné poslaní, ale také těžkou životní zkoušku – představovali nejen nepřímou formu protestu proti panujícím poměrům a konformismu (normalizačnímu pragmatismu), ale především enklávu autentické kultury. Písničkáři suplovali některé funkce, které oficiální kulturní prostředí vytlačilo z literatury i hudby, a představovali tak protiváhu sterility oficiální produkce, vytvářeli vyhraněné a osobité styly, pocit generačního ztotožnění a kladli velký důraz na etiku. (Nünning, 2006)

Osobnost skutečného písničkáře byla v době normalizace činem nejvyšší životní odvahy. Odtud pramení smysl působení Karla Kryla, Vladimíra Merty, Oldřicha Janoty, Vlastimila Třešňáka, Jaroslava Hutky, Jaromíra Nohavici, Jana Buriana a jeho druha Jiřího Dědečka, Slávka Janouška, Karla Plíhala, Ladislava Kantora, Dagmar Andrtové-Voňkové a mnoha dalších. *„Písničkářské nebe nad naší krajinou už nezná jenom několik zářivých*

planet, ale obsahuje hvězdy, hvězdičky i souhvězdí, a jako je tomu u opravdové oblohy, každý si nachází tu svou, která mu září nejjasněji, kterou si hledá, ať je jasno nebo mraky.“ (Dobiáš, 1990, s. 252) Písničkářská tvář české poezie zahrnuje v sedmdesátých a osmdesátých letech velkou řadu osobností. Paradoxně díky podmínkám, které jim příliš nepřály.

„Folková i rocková hudba se v mnohých případech uchýlila v normalizačním období do sféry „protestních“ písní a tato úloha ji zůstala na dvě dlouhá desetiletí. Lze říci, že to byla jediná možnost, jak vyjádřit v bezprostředním styku s divákem výsměch totalitní moci, jak obžalovat represivní aparát, jak burcovat svědomí a vědomí (a je již jedno, zda toto oslovení bylo přímé, explicitní nebo metaforické a jen naznačující.) Fenomén písňových textů dokázal překlenout i změnu režimu v roce 1989 a i dnes dokazuje, že má své opodstatnění.“ (Prokop, 2003, s. 73)

Písničkářství po roce 1989 nabývá poněkud jiných hodnot, než jakými disponovalo před převratem. S vymizelou totalitou se do jisté míry ztrácí i recipient písničkářových výzev a bez posluchače chybí téma. Slovy Marka Ebena: *„Jak už to tak v přírodě bývá, že když se něco krásného rodí, tak něco jiného umírá. Tak já jsem měl pocit takový v tom Listopadu. Že se zrodila nová doba, svoboda a vlastně se otevřel svět. A pořád si to ještě užívám. Musím říct, že jsem fakt hluboce vděčný za to, že jsem se vůbec toho dožil a že jsem se toho dožil v produktivním věku. Na druhé straně jsem měl pocit za čtrnáct dní, že umřel folk. Protože ta jeho historická úloha, vlastně toho určitého odboje nebo jiného ventilu, najednou úplně skončila. Za čtrnáct dní jsem měl pocit, že se z těch písní nedá hrát skoro nic. A tak jsme přestali hrát.“* (Vondrák, 2004, s. 477)

Vladimír Merta (in Prokeš, 1994) naopak říká, že přestane zpívat, až vůbec nepřijdou lidi. *„Nebo kdyby se mi zdálo, že už jsem trapný sám sobě. Ale přestat zpívat, protože zájem o žánr opadnul, to není dostatečný důvod. Člověk, který přežil X let totality, by měl dokázat přežít i pár let svobody.“* (Prokeš, 1994, s. 21)

Se změnou společenského a politického klimatu fenomén písničkářství ve svých původních funkcích zaniká, popř. se podstatně proměňuje. Oproti společensko-kritické složce, složce protestní, se uplatňuje návrat k folkloru, časová témata vystřídaly problémy celospolečenské, všelidské, a projevují se i náměty archetypální. Původní písničkáři buď zůstali věrní svému menšinovému - v dnešním pojetí až kulturně alternativnímu – zaměření (Janota), nebo se pokusili přilákat posluchače novým „jazykem“, který se od výpovědi posunul spíše k evokaci hry a nálady, což ovšem ve většině případů znamenalo sblížení se středním proudem umělecké zábavy (J. Nohavica). Jiní písničkáři

od své původní práce upustili a začali pracovat se zcela novou látkou, například adaptací sefardských písní. (Merta) Karel Kryl nahlíží na písničkáře, kteří působili před převratem a současně přežili i změnu politického zřízení, takto: „*Mám pocit, že je zaskočila svoboda. Udělali pro ni strašně moc, celá léta dřeli, Dědeček, Plíhal, Nohavica, Třešňák, další – a ono se to povedlo – a oni nějak ztratili tempo.*“ (Kryl, 2006, s. 714)

Z tvorby nových písničkářů, kteří se objevili až po roce 1989, je patrná spíše velká inklinace k vlastnímu, leckdy specificky osobitému hudebnímu výkonu, než tendence něco sdělit a sdílet. Jinými slovy – v globálním měřítku převažuje upřednostnění hudební složky písni před tou textovou. I to je možná důvod, proč se z písničkářské tvorby vytrácejí prvky nedodělanosti a neprofesionality, které v době totality dotvářely umělcovo charisma (například nedomačkování hmatníku v případě Karla Kryla).

Osobnost písničkáře možná „ztratila nepřítele“, jak se často uvádí, ale stále v sobě nese autenticitu autora a současně interpreta, stále dovede funkčně spolupracovat s publikem a nekonvenčně reagovat na společenskou situaci doby. Dle Miroslava Janouška ani nelze uvažovat nad tím, že se vytratilo téma, že není o čem zpívat: „*Jako by filosofové už neměli o čem filosofovat, spisovatelé neměli o čem psát, jako by geofyzici už měli všechno vymyšlené, diplomati neměli o čem jednat, řidiči kam jet. Jako kdyby už nebylo proč žít. Politická změna nastala a dál už je jen nic.*“ (Prokeš, 1994, s. 150)

Ideálním příkladem, ve kterém jsou zastoupeny současné písničkářské dovednosti, je píseň Nazijazz [nacidžes]: „*Napišu Indře Vostrý, kámo, bude to vostrý / proč za mý peníze kupí dokola pořady tupý / já si chci užít švandu a vy tu necháte kázat Landu / von si tu plácá bílý střívka, / z toho jdou voči šejdrem i takovým lidem / jako je nevidomá dívka. / Nic než národ!*“ Xavier Baumaxa v ní funkčně propojil vlastní parodistickou poetiku se společenským posláním. K aktuálním problémům společnosti se na jednom koncertě vyjádřil následovně: „Facebook je pro asociální občany, kteří si nedokážou najít přátele ve skutečném životě.“ I současní písničkáři tedy pracují s problémy moderní doby.

Dnešní písničkářská tvorba se ve většině případů pohybuje na okraji zájmu médií. Do určité míry tak funguje jako protipól masového pojetí konzumního umění. „*Písničkář prodává svou duši, pop hvězda svou legendu. Písničkář je odměňován novými impulsy, byť si měly podobu kopanců. Pop hvězda sbírá popularitu, peníze a prodává svůj lesk; vzpomíná na mládí, na nevytopené šatny, suchý chleba, podzemní garáže, ve kterých se zkoušelo od před patnácti, dvaceti lety. Písničkář nemusí vzpomínat. To je všechno...*“ (Merta, 1990, s. 103)

2.3.4 Písničkářské publikum

Posluchači zpívané poezie tvořili v šedesátých až osmdesátých letech minulého století nepostradatelný a nenahraditelný článek písničkářské tvorby - vedle role příjemců a vnímatelů totiž rovněž zastávali funkci spoluautorů. Písničkář jen zdánlivě představoval pána jevištní situace, neboť musel velmi citlivě reagovat na podněty z publika a následně se jim přizpůsobit tak, aby nepřekročil vlastní hranici přípustného. Zpěv umělce na jedné straně a poslech publika na straně druhé tedy znamenal jistou formu rozhovoru o niterné toleranci a předznamenával schopnost naslouchat druhému. Koncert představoval happening s nepřenositelnou atmosférou, kterou svobodně vyplňovalo kouzlo improvizace a často i reálné rozpravy mezi umělcem a publikem.

Písničkář znamenal pro své posluchače ztělesnění autority a vzoru, zastával roli rádce, učitele i intelektuálního baviče, ale také kamaráda, který svému posluchači otevíral cestu k autentickým hodnotám. A publikum ho takového vždycky očekávalo, což pro písničkáře znamenalo zaměřit své veškeré duševní a tělesné síly k přípravě „koncertu“, na kterém pak prostřednictvím různých metod komunikoval se svými posluchači. Podstata jevištní psychologie vycházela z určité dramatické kostry, jež se obměňovala podle situace – pozornost si písničkář udržoval např. využíváním kontrastů (střídání rychlé a pomalé písně, záměna smutné tematiky za radostnou, nahrazení zpěvu mluveným slovem atp.). Přitažlivost písničkářovy tvorby zajišťovala míra nejednoznačnosti, zašifrovanost sdělení, kterou posluchači museli dekodovat a poselství z ní následně interpretovat. Publikum si tak v některých situacích vyzkoušelo roli hadačů a hádankářů. „*Posluchač se ocital v interpretační tenzi, jelikož nepřehlednost kódu s sebou nesla překvapení.*“ (Prokeš, 2003, s. 151)

Umělec většinou věděl, které jeho písně se hodí spíš na začátek vystoupení a které je naopak účinnější zahrát až na konci. Na tomto základě pak posluchači předávali svému písničkáři téměř okamžitou zpětnou vazbu, což se v takovémto měřítku realizovalo jen v málokterém žánru.

Jednotliví návštěvníci koncertu se během vystoupení s písničkářem v různé míře ztotožňovali, ale nikdy s ním zcela nesplynuli. „*Písničkář věděl, že i po tom nejskvělejším vystoupení zanechá svoje posluchače v marastu doby a místa. Že noblesní neopakovatelnost psychického prolnutí posluchačů a jej – ono spojenectví vzdoru i naděje – vyšumí. Že připustí-li administrativa, pak začne popozítří jinde znovu s týmiž předpoklady i konci. Klasický folkový písničkář 60. - 80. let u nás byl vnitřně propojen*

s mnoha sympatizanty, „byl s lidmi a lidé byli s ním“, avšak byl až v biblickém slova smyslu sám.“ (tamtéž, s. 145)

Karel Kryl byl přesvědčen, že každý autor, který hodlá posluchači sdělit svůj názor a současný pocit, najde posluchače. Miroslav Janoušek se navíc pokusil publikum diferencovat na základě reakcí, které vysílá směrem k autorovi. „*Nejlepší publikum je takové, které „to chce“. Jsou to krásné zážitky a často vydrží na dlouho. Jsou představení jako vpád do víru, kdy to vře, člověk se překonává, daří se hra na kytaru, bez problémů intonuje, je vtipný, pálí mu to, přesně dramaturgicky reaguje, to je pak paráda.*“ (Prokeš, 1994, s. 162) Z těch méně příjemných jmenuje Janoušek (tamtéž) publikum typu *smíšek*, které se všemu chichotá, až se autor pomalu ztrácí a najednou si není jist, čemu se posluchači posmívají a nepředstavuje-li právě on ten střed „úsměvného“ zájmu. Nepříjemné je také publikum typu *tak se ukaž* – jeho zástupci zpravidla kypře posedávají se založenýma rukama, nakloněnou hlavou a většinou žvýkají. Následně ještě rozlišuje publikum typu *betonový pes*: „*Publikum, které kdybyste rozkrájeli a namazali máslem, tak nic. Na konci představení ho uklidí uklízečka.*“ (tamtéž, s. 163) „*Nejhorší publikum je prázdný sál.*“ (tamtéž, s. 163)

Umberto Eco ve své studii *Skeptikové a těšitelé* uvádí několik možných modelů toho, co posluchač při poslechu určité písničky zakouší. Vychází z domněnky o možných úkolech uměleckého produktu, konkrétně se opírá o teorii pěti možných funkcí umění dle Charlese Lala: „1. *Funkce odvádění pozornosti (umění jako hra, popud k rozptýlení, odpočinek, „přepych“); 2. Funkce katarzní (umění jako násilné vyvolávání dojmů s následným uvolněním, poklesem nervového napětí, anebo, v širší poloze, vyvolávání citových a intelektuálních krizí); 3. Funkce technická (umění jako návrh technicko-formálních situací, které je třeba jako takové užívat, hodnocených podle kritérií dovedností, adaptability, organičnosti atp.); 4. Funkce idealizační (umění jako sublimace našich citů a problémů a tudíž jako druh „vyšší“ únikovosti, pokud tuto definici přijmeme, před jejich bezprostředním dopadem); 5. Funkce zesílení nebo zdvojení (umění jako zintenzivnění problémů nebo emocí každodenního života, buď aby tím byly ozřejmeny, nebo aby pro nás brát je v úvahu, nebo mít na nich účast, bylo nevyhnutelné, nebo aspoň důležité).*“ (Eco, 1995, s. 309) Posluchač se tedy prostřednictvím písničky může uvolnit, zapomenout na problémy každodenního života (1), nebo „legitimně“ vybijet potlačené tendence – vnímatel na sebe hudbu nechává působit jako lék. V současné společnosti má obdobnou funkci sport (2). Publikum ale také může píseň ztotožnit s technickým objektem a následně ji hodnotit podle jejích konstrukčních hodnot. Tím se

z „technického objektu“ může stát popud k provozování estetické kritiky (3). Písničku lze také poslouchat jakožto nositele velkých témat lásky a vášně, a to až ve smyslu narkotického prvku (4), ale stejně tak může být konzumována jako privilegovaný okamžik, v němž se životní úskalí komplikují, získávají tvar a stávají se subjektem vášnivého zájmu, tudíž dokážou vyvolat i jinak nerealizovatelné emoce (5).

Návštěvníci písničkářova vystoupení zažívali během koncertu mediálně nepřenositelnou atmosféru vzpřímené přirozenosti, která symbolizovala pravý opak normalizační přikrčenosti. „*Folkové koncerty pro ně byly iniciačními akty duchovní nepodlehlosti, kolektivními katarzemi.*“ (Prokeš, 2003, s. 48) Senzitivní písničkář na své posluchače současně „zavěšoval“ vlastní osobité projekce, tj. vlastnosti, jichž se chtěl podvědomě zbavit. Vztah mezi umělcem a jeho vnímatelem byl tedy oboustranný.

Podle Miroslava Janouška je publikum nejčastěji takové, jaký je interpret. „*Když je dobrý, je i ono dobré. Vstřícnost oplácí vstřícností, uzavřenost uzavřeností. Vzájemně se ovlivňují, přičemž vykopává ten na jevišti. (...) Vybudovat pozici, aby ho chtěli poslouchat, dá moc práce. Ten, kterého chtějí, to má pak o hodně jednodušší než ten, který se o to teprve snaží. Ale to není na dlouho. Ten, co je zajímavý, je musí stále okouzlovat něčím novým, jinak začne být pomalu opuštěn. A všechno se ve vlnách opakuje.*“ (Prokeš, 1994, s. 161)

3 V Ý Z K U M N Á Č Á S T

Předcházející část bakalářské práce sledovala problematiku zpívané poezie v kontextu hudební i literární vědy a zabývala se fenoménem písničkářství i dalšími aspekty, které k němu patří, z obecně teoretického hlediska. Výzkumná část má přiblížit aktuální roli písňového textu prakticky.

Vzhledem k tomu, že v oblasti zpívané poezie neexistuje žádný žebříček popularity písničkářů a jejich písní, popř. nějaký televizní či rozhlasový pořad typu *Eso* nebo *Medúza*, na jehož základě by bylo možné postavení písničkářů a jejich tvorby na české hudební scéně dobře a cíleně vysledovat, bylo třeba zrealizovat před-výzkumné šetření, jež by tuto problematiku osvětlilo.

Výzkumná část bakalářské práce se tedy jednak opírá o před-sondáž, která byla respondentům zaslána prostřednictvím e-mailové pošty jako krátký dotazník, nosnou část šetření však tvoří zejména hlavní sondáž, jež byla realizována prostřednictvím on-line dotazníku na stránkách www.vyplnto.cz. Hypertextový odkaz, kde byl dotazník umístěn, byl respondentům zaslán elektronickou poštou.

3.1 PŘED-VÝZKUMNÉ ŠETŘENÍ

Vzhledem k vlastnímu odhodlání postupovat při zpracování bakalářské práce důkladně a cíleně, ale zejména s ohledem na kvalitní výpovědní hodnotu praktické části, bylo sestaveno malé před-výzkumné šetření, které umožnilo bezpečně vytipovat oblasti pro hlavní sondáž tak, aby výsledné poznatky byly nosné a hodnotné.

3.1.1 Cíle před-výzkumného šetření

Smyslem před-výzkumného šetření bylo zjistit, jaké osobnosti české hudební scény považuje široká veřejnost za písničkáře, či písňové texty jsou v současnosti v povědomí, ale také zná-li dnešní společnost hlubší kontexty písničkářské tvorby, resp. je-li schopná uvést nejen jména umělců a názvy písňových textů, ale také přiřadit jednotlivé texty k jejich autorům, popř. uvést krátký úryvek z písničkářovy tvorby. Všechny zmiňované

informace byly zjišťovány za účelem sestavení nosného dotazníku hlavní sondáže bakalářské práce.

Dílčím cílem pak bylo zmapovat a porovnat, do jaké míry odpovídá popularita písničkáře množství citací z jeho repertoáru, resp. vnímá-li společnost osobu písničkáře v těsném spojení s jeho texty, nebo ho jen registruje v množství dalších umělců, které naše současná hudební scéna produkuje.

3.1.2 Metodické poznámky k před-výzkumnému šetření, postup sběru dat a jejich zpracování

Ke zjištění potřebných informací, které by vedly ke splnění cílů před-sondážního šetření, byl sestaven krátký on-line dotazník o třech otevřených otázkách. Metodu on-line dotazníku jsem zvolila jednak kvůli tomu, že ji považuji za nejméně dotěrný postup sběru dat, neboť jej respondent může vyplnit v klidu domova, a současně vycházím z teorie, že každý někdy s dotazníkem pracoval, proto jeho vyplnění nečiní dotazovanému velké problémy. Internetový dotazník navíc zaručuje větší návratnost než dotazník klasického charakteru.

Dotazník sestával ze tří otevřených otázek. Respondent nedostával na výběr předpřipravené odpovědi, tudíž se mohl vyjádřit náležitými slovy dle svého uvážení. Vlastní formulace odpovědi má dle mého názoru vysokou výpovědní hodnotu. Zejména kvůli tomu, že je respondent při tvorbě odpovědi nucen k větší koncentraci.

První otázka respondenty vybízela k tomu, aby jmenovali osobnosti české hudební scény, které považují za písničkáře / písničkářku. Otázka byla koncipována otevřeně, protože pod pojmem písničkář je možné uvažovat relativně velkou škálu umělců, pokud se blíže neohraničí. Záměrem bylo zjistit, koho společnost za písničkáře považuje a následně jak moc je jeho osobnost populární.

Druhá otázka vyžadovala, aby se dotazovaní pokusili ke každému umělci, kterého uvedli v předchozí otázce, přiřadit název písně z jeho repertoáru, a tím prokázali znalost hlubších souvislostí a kontextové orientace. Tato otázka byla pouze orientační, pro hlavní výzkumné šetření bylo dostačující vyhodnocení první a třetí otázky, proto výsledky druhé otázky neuvádím, pro celistvost dotazníku pouze předkládám její znění.

Poslední (zato však velmi důležitou) otázku dotazníku představoval požadavek, aby se respondenti pokusili ocitovat kratičký úryvek z repertoáru jakéhokoli písničkáře.

Smyslem bylo ověřit, do jaké míry je popularita písničkáře spojena s jeho vlastní tvorbou, resp. zdali je „známost písničkáře mezi lidmi“ dána tím, jaké písně skládá, jaké texty píše, jaká je osobnost (a tak podobně), nebo tím, jak je medializován bez přihlédnutí k jeho vlastní tvorbě. S ohledem na výpovědní hodnotu byla otázka formulována otevřeně.

Tab. 1: Kompletní znění dotazníku před-výzkumného šetření

Hezký den!

Dotazník, který se Vám dostává do rukou, supluje pilotní šetření k výzkumné části moji bakalářské práce, pro jejíž cíl je nezbytné získat povědomí o „žebříčku popularity“ českých písničkářů u jejich posluchačů. Šetření sestává ze tří otevřených otázek, jejichž zodpovězení nezabere ani deset minut času. Prosím Vás o jejich zodpovězení.

- 1. Jmenujte osoby české hudební scény, které považujete za písničkáře / písničkářku**
2. Pokuste se alespoň k jednomu interpretovi, kterého jste zvolil/a v první otázce, napsat název písně z jeho repertoáru (k názvu písně, prosím, vždy připište jejího autora)
- 3. Pokuste se napsat krátký úryvek alespoň jedné písně z tvorby jakéhokoli písničkáře.**
(K úryvku písně, prosím, vždy připište jejího autora)

Velice Vám děkuji za spolupráci a přeji příjemný zbytek dne.

K výše uvedenému dotazníku byly ještě přiloženy dvě doplňující otázky mapující věk a pohlaví respondenta. Dne 20. 12. 2009 byl dotazník prostřednictvím e-mailové pošty rozeslán. Otázky zodpovědělo 112 dotazovaných, z toho 72 žen a 40 mužů. Vzhledem k tomu, že odpovědi se v závislosti na pohlaví nelišily, uvádím tyto informace pouze pro ilustraci, do výsledků výzkumu je nezahrnuji. Návratnost dotazníku dosáhla většího čísla, než jsem předpokládala, pro před-výzkumní šetření představuje 112 respondentů dostačující výzkumný vzorek.

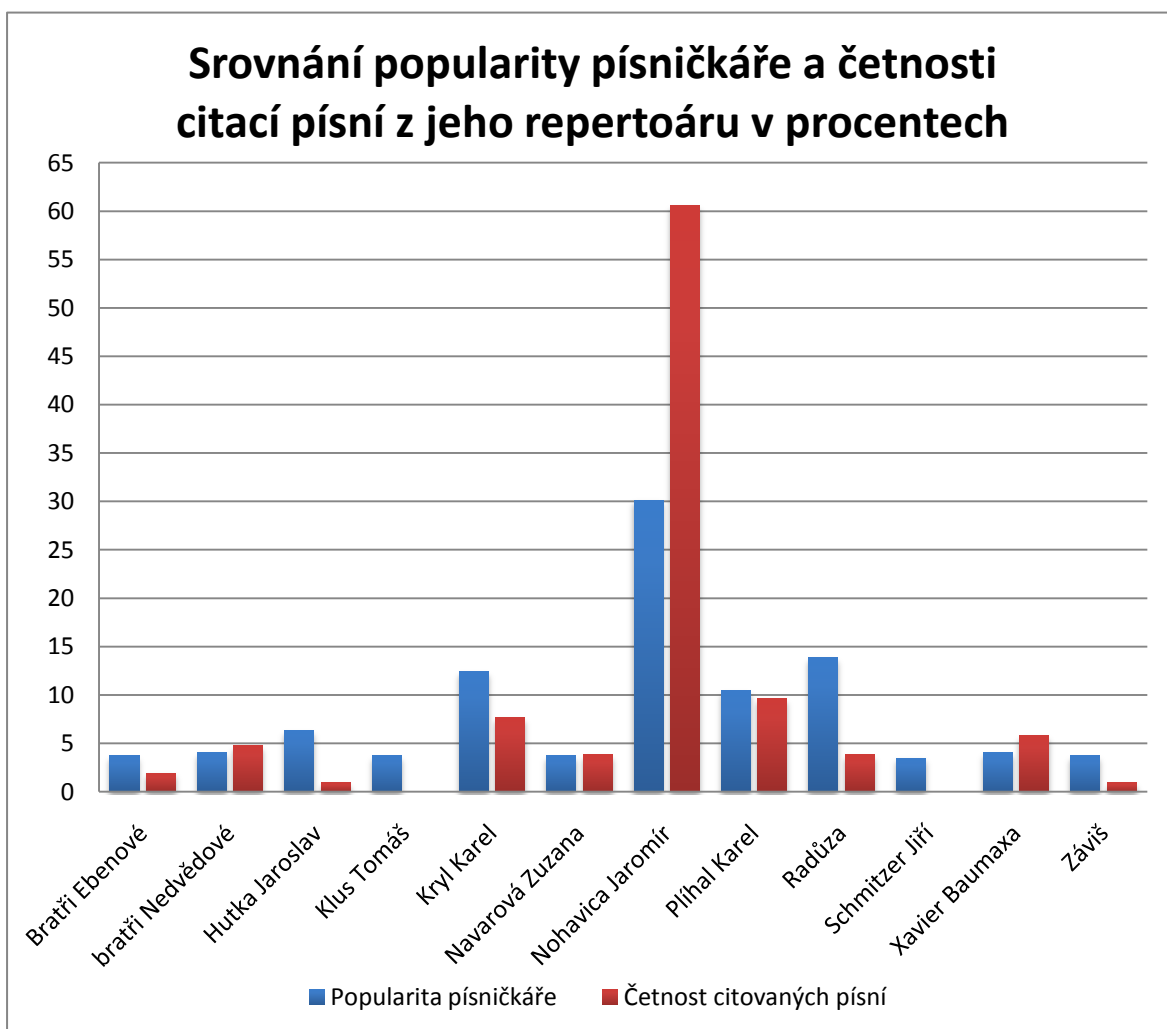
Všechny odpovědi jsem manuálně vyhodnotila. Ačkoliv šetření obsahovalo tři otázky, druhá otázka byla pouze orientační. Pro hlavní výzkum bylo dostačující

vyhodnocení dvou ze tří otázek, a to otázky č. 1 a otázky č. 3. Výsledky, které jsem jejich vyhodnocením získala, byly graficky zpracovány v aplikaci Microsoft Office Excel 2007 a doplněny slovním popisem

3.1.3 Výsledky před-výzkumného šetření

Výsledky před-výzkumného šetření vycházejí z odpovědí na otázku č. 1 a otázku č. 3 výše uvedeného dotazníku (*Tab. č. 1*). Výsledná data získaná z odpovědí obou dvou otázek jsou uvedena v rámci jednoho grafu. *Graf č. 1* tedy ukazuje dvanáct nejčastěji uváděných českých písničkářů, dále sleduje četnost citovaných písní (textů) uvedeného písničkáře a současně tyto dva jevy porovnává.

Graf č. 1.: Srovnání popularity písničkáře a četnosti citací písní z jeho repertoáru v procentech



3.2 Hlavní sondáž

Hlavní sondáž tvoří podstatnou a zároveň nejrozsáhlejší složku praktické části této práce. S ohledem na jeho dobrou výpovědní hodnotu proběhla drobná před-výzkumné šetření, na jehož základě bylo možné některé otázky, které se měly stát součástí hlavní sondáže, přehodnotit, popř. je bez větších starostí formulovat jako „něčím podložené“. Pro zajištění seriózních výsledků byly otázky hlavní sondáže nejprve předloženy skupině dvaceti lidí, která prověřila jejich formulaci a srozumitelnost. Následně na to byly zaneseny do on-line dotazníku, jehož hypertextový odkaz byl prostřednictvím e-mailové pošty rozesílán cílovým respondentům.

3.2.1 Cíle hlavní sondáže

Cílem hlavní sondáže bakalářské práce je zjistit, jaké postavení zaujímají písňové texty písničkářů na současné kulturní scéně, zejména v jejím literárním odvětví. Předmětem výzkumu je ukázat, že v i době, kdy se poezie povětšinou ocitá na okraji širších čtenářských preferencí, dochází k relativně častému styku veřejnosti s básnickým slovem, ačkoliv si to veřejnost sama leckdy neuvědomuje. Smyslem zkoumání je také přiblížit, jakým způsobem se zmiňovaný kontakt realizuje a s přihlédnutím k tomu dále nastínit možné důvody této realizace.

3.2.2 Metodické poznámky k hlavní sondáži, postup sběru dat a jejich zpracování

K dosažení výše uvedených cílů jsem se rozhodla využít podobnou metodu jako v případě před-výzkumného šetření. Metodu dotazníku chápu jako výhodnou zejména kvůli tomu, že umožňuje získávat velké množství informací během relativně krátké doby a nevyžaduje vysoký finanční náklad, což je pro studenta velkou výhodou. Dotazníková metoda navíc umožňuje dojít k promyšlené a relativně přesné odpovědi a je vhodná v případě, počítá-li tazatel s menším množstvím otázek, což odpovídá mým požadavkům. Proti ostatním metodám je metoda dotazníku snadněji a rychleji zpracovatelná, protože umožňuje získat data pro statistickou úpravu. Nevýhodou této metody často bývá nízká návratnost dotazníku, zpravidla je třeba počítat pouze s 50-60% návratností, což výzkum

může zkomplikovat. Na základě toho jsem se rozhodla využít metodu on-line dotazníku. Jeho návratnost je podstatně vyšší, protože respondenti mohou otázky zodpovídat přímo z pohodlí domova. Toto tvrzení příkladně potvrzuje návratnost dotazníku, který byl vytvořen za účelem hlavní sondáže této práce. Jeho návratnost činila 87%.

Sondáž tedy proběhla formou on-line dotazníku, který sestával z otázek různé typologie, žádá z nich však nebyla formulována otevřeně. Dotazník tvořilo devět otázek, z toho čtyři uzavřeného charakteru. Výhodou tohoto typu otázek je především skutečnost, že je respondent naveden na to, co tazatele zajímá, a následně mu nečiní zásadní potíže odpovědi vyplnit, proto mají dotazníky s uzavřenými otázkami většinou větší počet respondentů. To byl jeden z hlavních důvodů, proč jsem tento typ otázek volila. Uzavřené otázky navíc umožňují relativně snadné grafické zpracování, které ve výsledku působí dostatečně názorně, tedy i efektivně. Zbývající otázky byly formulovány jako polouzavřené, tudíž vedle seznamu předložených odpovědí měli respondenti ještě možnost napsat odpověď svými slovy, pokud by jejich přesvědčení dostatečně nevystihovala jedna z nabízených možností. Abych zajistila co možná nejvyšší výpovědní hodnotu dotazníku, položila jsem většinu uzavřených i polouzavřených otázek tak, aby respondenti mohli označit jednu i více odpovědí současně a nebyli tak nuceni vybrat odpověď, která pro ně není dostatečně vypovídající.

První otázka dotazníku vybízela respondenty k tomu, aby prostřednictvím čísel 1-3 ohodnotili, jak často tráví svůj volný čas s poezií (mimo jiné). Při zadání otázky jsem předpokládala, že nejhorší známku (tj. 3) získá poezie, tudíž že respondenti vlastně prozradí, že se s poezií setkávají jen velmi zřídka.

Druhá otázka naopak měla poukázat na to, že se veřejnost s básnickým slovem setkává, ačkoliv si to s ohledem na první otázku patrně neuvědomuje. Otázka zjišťovala, zdali respondenti znají konkrétní písňové texty písničkářů (jejich výběr byl zajištěn výsledky z před-výzkumného šetření). Písňové texty představují plnohodnotnou součást literatury a zpravidla jsou psány ve verších, z tohoto hlediska je lze považovat za poezii. Druhá otázka byla tzv. otázka rozděľující. Pokud respondent zvolil odpověď ANO, byl přesměrován na následující otázku, pokud zvolil možnost NE, následující otázku pochopitelně nezodpovídal a byl přesměrován na otázku č. 4.

Odpověď na třetí otázku měla zmapovat, jakým způsobem se lidé s písňovými texty, které byly uvedeny v otázce č. 2., setkávají. Protože existuje přehřšle možných způsobů, jak se respondenti ke zmiňovaným písním mohli dostat, nabídla jsem dle mého názoru nejčastější situace, v rámci kterých ke kontaktu s tímto typem písní dochází.

V případě volby jsem umožnila zaškrtnout všechny nabízené možnosti a současně uvedla možnost „jiné“ odpovědi v případě, že by ani jedna z výčtu situací neodpovídala respondentově volbě.

Otázka č. 4 měla vysledovat, zdali při svobodném rozhodování dotazovaní rozhodnou spíše pro přečtení básně, nebo poslech písně, resp. vnímání textu podloženého hudebním zpracováním. Tato otázka byla položena za účelem ověření, považují-li respondenti čtení poezie oproti poslechu písňového textu jako složitější variantu vnímání textu.

V pořadí pátá otázka zkoumala, jestli si respondenti uvědomují vzájemnou propojenost hudby s textem, nebo při poslechu písně naopak upřednostňují pouze jednu z těchto složek. Otázka byla klasifikována jako rozdělující - v případě zaškrtnutí odpovědi „nerozlišuji“ byli respondenti přesměrováni na otázku č. 8, pokud se přiznali, že preferují hudbu, otevřela se před nimi otázka č. 6, která zjišťovala důvody preference hudebního zpracování před hodnotami textu. V případě, že respondenti dali přednost textovým kvalitám písně před jejím hudebním provedením, byli přesměrováni na otázku č. 7, v rámci které svoji volbu odůvodňovali. V otázkách č. 6 a 7. mohli respondenti volit mezi nabízenými odpověďmi, popř. napsat vlastní formulaci prostřednictvím možnosti „jiné“.

Poslední dvě otázky testovaly literární zkušenost respondentů. V obou případech jsem citovala úryvek zhudebněných básní. V otázce č. 8 mě zajímalo, zdali se potvrdí, že zpívaná poezie zprostředkovává masový kontakt širší společnosti s básnickým slovem, tedy určí-li dotazovaní za autora textu básníka, jenž báseň skutečně napsal, nebo písničkáře, jenž ho posléze zhudebnil. Otázku jsem omezila výčtem možných odpovědí, z nichž pouze jedna byla správná (respondenti mohli zaškrtnout pouze jedinou možnost).

Závěrečná otázka zjišťovala, zdali dotazovaní prokážou spíše literární či hudební zkušenost v souvislosti s citovaným úryvkem textu. V ideálním případě vyžadovala, aby si dotazovaný uvědomil, že jde o zhudebněnou báseň, a svoje stanovisko sám vypsál do možnosti „jiné“ pod seznam možných odpovědí. Výsledné odpovědi měly potvrdit, že se respondenti častěji než s klasickým básnickým slovem setkávají s poezií prostřednictvím její zpívané formy.

Pro názornost uvádím na následujících dvou stranách dotazník v jeho kompletním znění. Ke každé položené otázce navíc uvádím její typologii.

Tab. č. 2: Kompletní dotazník hlavní sondáže (*část první*)

Hezký den!

Dotazník, který se Vám dostává do rukou, supluje výzkumné šetření k praktické části mé bakalářské práce, která si klade za cíl zjistit aktuální roli písňového textu. Výzkumné šetření sestává z uzavřených a polouzavřených otázek, jejichž zodpovězení zabere jen pár minut času.

Prosím Vás o jeho vyplnění. Děkuji.

1. Označte, prosím, se kterou z následujících možností se ve svém volném čase nejčastěji setkáváte. (1 = nejčastěji, 2 = méně často, 3 = nejméně)

Typ otázky: povinná, seznam – seřazení možností

- | | | | |
|---|-------------------------|-------------------------|-------------------------|
| DRAMA (např. televizní seriál, muzikál, komedie, ...) | <input type="radio"/> 1 | <input type="radio"/> 2 | <input type="radio"/> 3 |
| POEZIE (básnictví) | <input type="radio"/> 1 | <input type="radio"/> 2 | <input type="radio"/> 3 |
| PRÓZA (např. povídka, novela, román) | <input type="radio"/> 1 | <input type="radio"/> 2 | <input type="radio"/> 3 |

2. Znáte některou z následujících písní? *Ladovská zima; Tři čuníci; Když mě brali za vojáka; Pažitka; Anděl; Bratříčku, zavírej vrátka; Rakovina; Studený nohy; Máte na to?; Já na tom dělám; Folkloreček*

Typ otázky: povinná, seznam – právě jedna – rozdělovací

- ☐ ANO ☐ NE

3. Odkud tyto písně převážně znáte?

Typ otázky: povinná, seznam – alespoň jedna - polouzavřená

- ☐ Z MÉDIÍ (internet - Youtube, rádio, televize, ...)
- ☐ ZE SPOLEČENSKÝCH AKCÍ (zpívání u táboráku, koncerty, ...)
- ☐ ZE ŠKOLY (hodiny hudební výchovy nebo literatury)
- ☐ JINÉ

**4. Co je pro Vás přijatelnější (vhodnější / typičtější / odpovídající Vaším preferencím)?
Poslech písňového textu, nebo přečtení básnického textu?**

Typ otázky: povinná, seznam – právě jedna

- ☐ POSLECH PÍŠŇOVÉHO TEXTU ☐ PŘEČTENÍ BÁSNICKÉHO TEXTU

5. Co je pro Vás při poslechu písně rozhodující? Hudební zpracování, nebo text písně?

Typ otázky: povinná, seznam – právě jedna - rozdělovací

- ☐ HUDBA ☐ TEXT ☐ NEROZLIŠUJI (obojí vnímám jako neoddělitelný celek)

6. Proč preferujete hudbu?

Typ otázky: povinná, seznam – alespoň jedna - polouzavřená

- ☐ PŘI POSLECHU MOHU DĚLAT I JINÉ VĚCI
- ☐ HUDBA ZNAMENÁ RELAXACI, NAVOZUJE TANEC, POHYB, ...
- ☐ JINÉ

Tab. č. 3: Kompletní dotazník hlavní sondáže (část druhá)

7. Proč preferujete text?

Typ otázky: povinná, seznam – alespoň jedna - polouzavřená

- ☐ MYŠLENKA JE NEJDŮLEŽITĚJŠÍ: texty mají vtip, hloubku, ...
- ☐ TEXT MI UMOŽŇUJE ZTOTOŽNIT SE S JEHO AUTOREM
- ☐ JINÉ

8. Můžete jmenovat autora textu následující ukázky? „LÁSKA JE JAKO VEČERNICE / PLUJÍCÍ ČERNOU OBLOHOU / NÁŠ ŽIVOT / HOŘÍ JAKO SVÍCE / A MRTVÍ / MILOVAT NEMOHOU.“

Typ otázky: povinná, seznam – právě jedna

- ☐ VLADIMÍR MIŠÍK
- ☐ AUTORA TEXTU NEZNÁM
- ☐ VÁCLAV HRABĚ
- ☐ VLADIMÍR MERTA

9. Pokuste se, prosím, ohodnotit následující ukázku a uvést, jakým způsobem jste se k ní POPRVÉ dostali. „STŘÍHALI DOHOLA MALÉHO CHLAPEČKA / KADERĚ PADALY K ZEMI A ZMÍRALY / KADERĚ PADALY JAK RŮŽE DO HROBU / ŽELEZNÁ ŽIDLE SE OTÁČELA.“

Typ otázky: povinná, seznam – alespoň jedna – polouzavřená

- ☐ PŘEČETL/A JSEM SI JI - POVAŽUJI JI ZA BÁSEŇ
- ☐ SLYŠEL/A JSEM JI - POVAŽUJI JI ZA PÍSEŇ
- ☐ UKÁZKU VŮBEC NEZNÁM
- ☐ JINÉ

Dotazník byl nejprve předložen dvaceti respondentům, aby prověřili formulaci otázek a jejich srozumitelnost. Následně pak ve dnech 22. – 24. 2. 2010 došlo prostřednictvím e-mailové pošty k rozesílání hypertextového odkazu, kde byl dotazník umístěn. Výzkumný vzorek byl zastoupen studenty vysokých škol. Dotazník zodpovědělo celkem 304 respondentů, což odpovídá 87% návratnosti dotazníku.

Všechny odpovědi byly zpracovány manuálně, posléze graficky upraveny v aplikaci Microsoft Office Excel 2007 a doplněny slovním popisem.

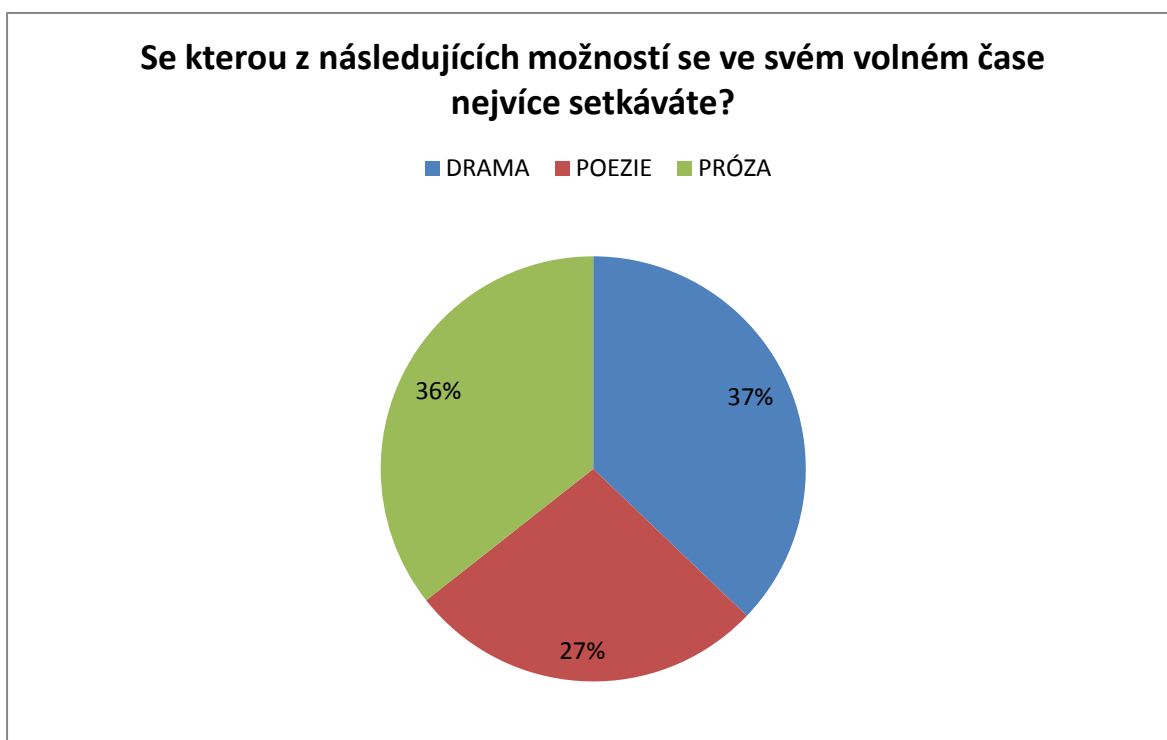
3.2.3 Výsledky hlavní sondáže

Výsledky hlavní sondáže uvádím jednotlivě, tj. nejprve připomínám otázku v celém jejím znění i s nabízenými odpověďmi, posléze odkazuji na grafické zpracování výsledků, popř. k slovnímu popisu. Procentuální vyjádření jsou zaokrouhlena na celá čísla.

1. Označte, prosím, se kterou z následujících možností se ve svém volném čase nejčastěji setkáváte. (1 = nejčastěji, 2 = méně často, 3 = nejméně)

DRAMA (např. televizní seriál, muzikál, komedie, ...)	<input type="radio"/> 1	<input type="radio"/> 2	<input type="radio"/> 3
POEZIE (básnictví)	<input type="radio"/> 1	<input type="radio"/> 2	<input type="radio"/> 3
PRÓZA (např. povídka, novela, román)	<input type="radio"/> 1	<input type="radio"/> 2	<input type="radio"/> 3

Graf č. 2: Procentuální zastoupení literárních druhů ve volném čase respondentů



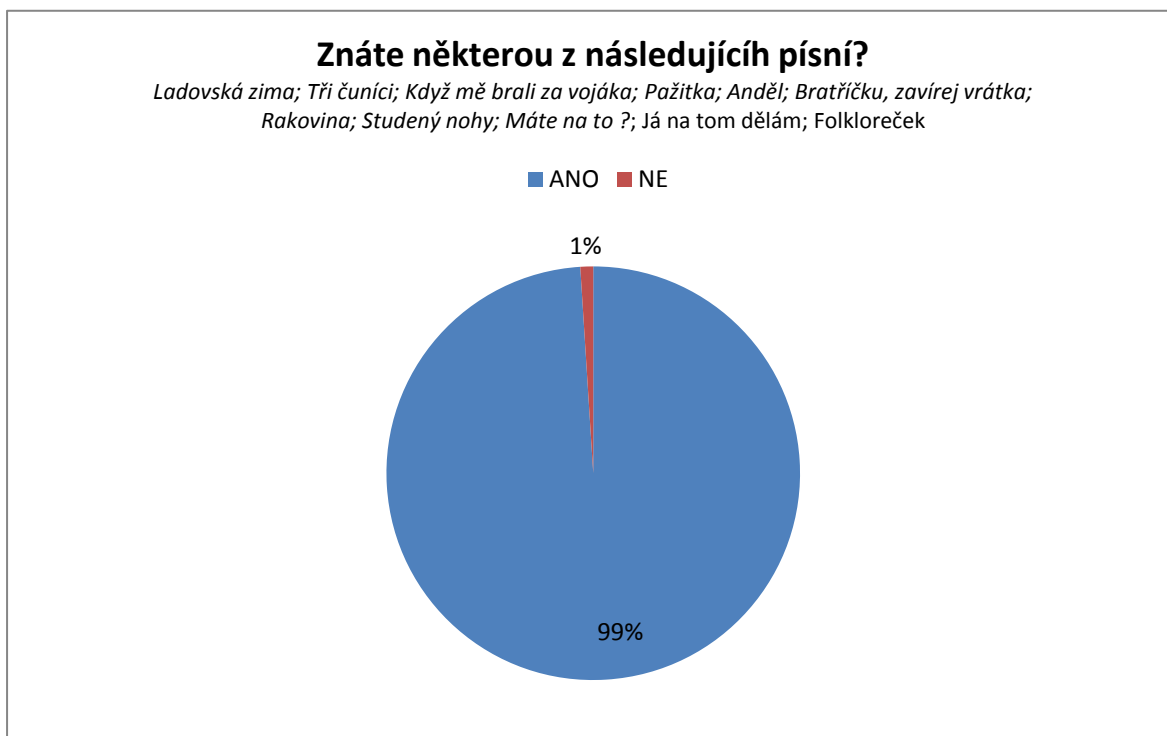
Vzhledem k tomu, že vyhodnocením této otázky bylo zjištěno průměrné pořadí preferencí dotazovaných (drama = 1,543; poezie = 2,73, próza = 1,727), kdy nejvyšší číslo odkazovalo na nejméně upřednostňovanou volbu respondentů, tudíž by v grafu dosahovala nejvyšší hodnoty, což by působilo zmatečně, byl výsledek přepočítán a následně převeden na procenta. V tomto znění také zanesen do grafu.

2. Znáte některou z následujících písní? *Ladovská zima; Tři čuníci; Když mě brali za vojáka; Pažitka; Anděl; Bratříčku, zavírej vrátka; Rakovina; Studený nohy; Máte na to?; Já na tom dělám; Folkloreček*

○ ANO

○ NE

Graf č. 3: Popularita uvedených písní v procentech

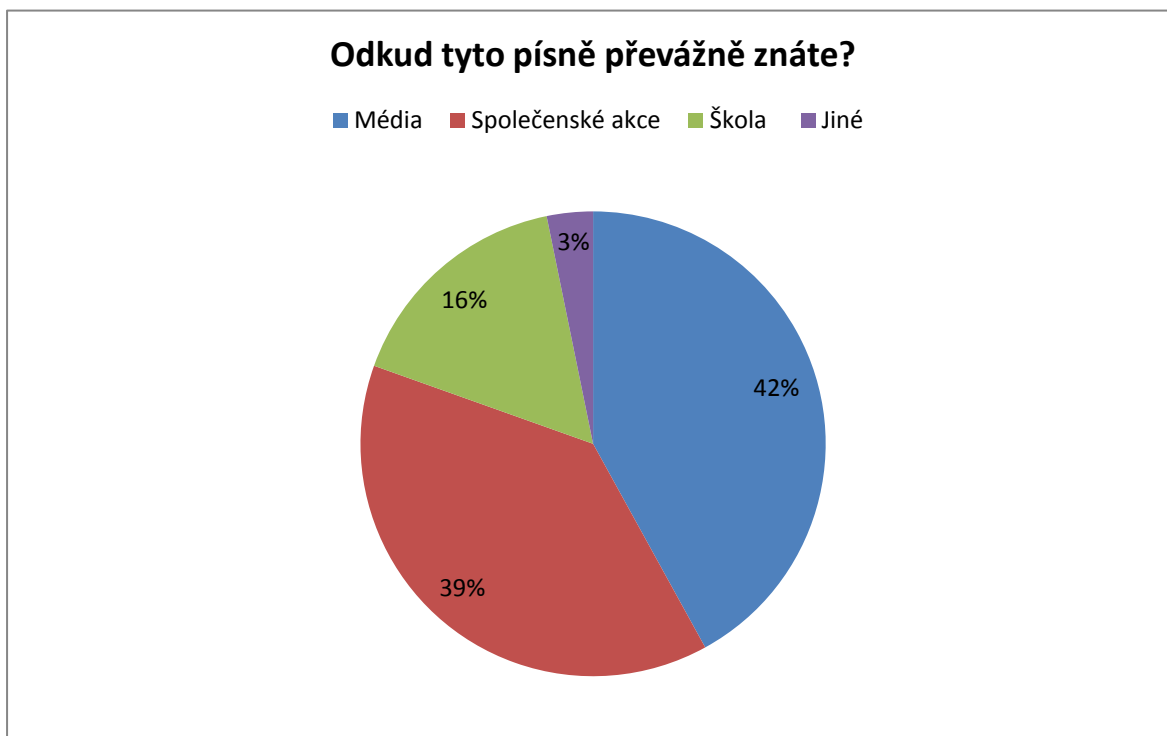


Ze všech 304 respondentů pouze 4 z nich neznají žádnou z uvedených písní, čemuž odpovídá pouze 1% celkových odpovědí. Zbylých 300 dotazovaných některou z písní zná a tvoří tak 99% celku odpovědí.

3. Odkud tyto písně převážně znáte?

- Z MÉDIÍ (internet - Youtube, rádio, televize, ...)
- ZE SPOLEČENSKÝCH AKCÍ (zpívání u táboráku, koncerty, ...)
- ZE ŠKOLY (hodiny hudební výchovy nebo literatury)
- JINÉ

Graf č. 4: Procentuální zastoupení nejčastějšího kontaktu s písněmi uvedenými v otázce č.2



Otázku č. 3 zopdovídali pouze ti, kteří v předchozí otázce označili, že jmenované písně znají. Respondeti měli možnost označit až všechny nabízené odpovědi, popř. ještě uvést svojí vlastní formulaci v rámci možnosti „jiné“. Graf poukazuje procentuální zastoupení hlasů, konkrétní čísla uvádím nyní slovně. Média označilo 131 respondentů, společenské akce volilo 120 respondentů, školu uvedlo 51 dotazovaných a možnost jiné odpovědi využilo pouze 10 respondentů (*písně znají z domova, z vinylových desek rodičů, popř. z vlastních CD nosičů*).

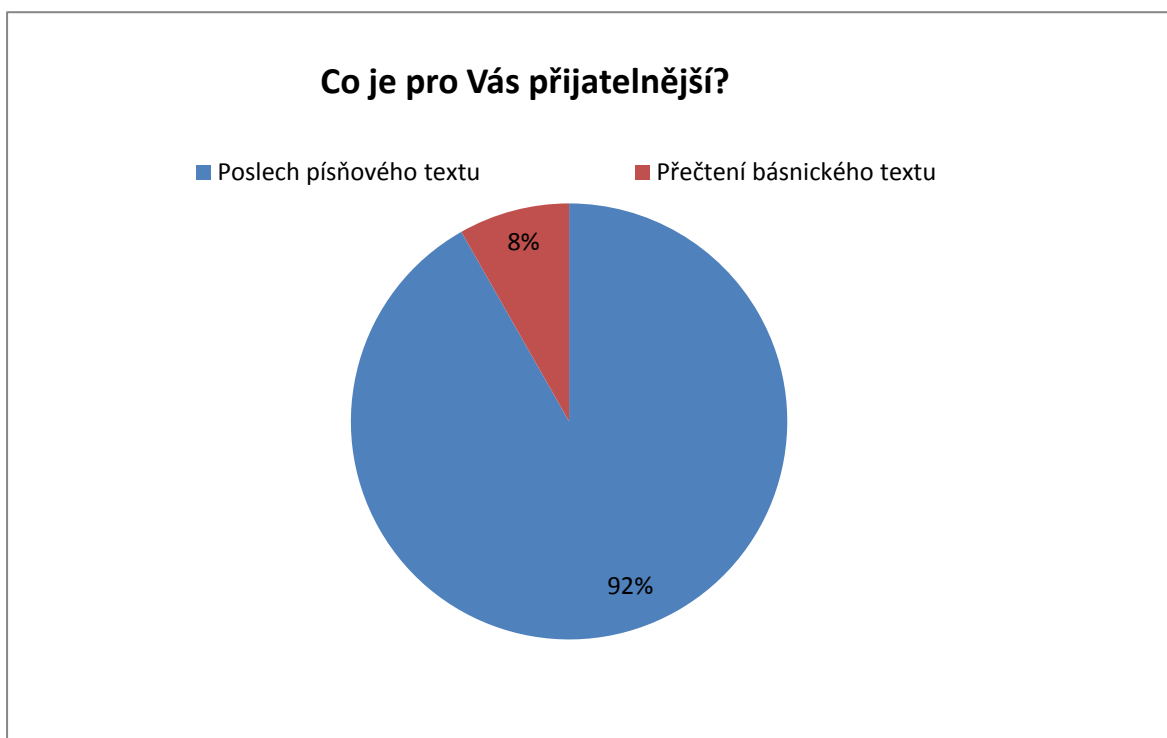
4. Co je pro Vás přijatelnější (vhodnější / typičtější / odpovídající Vaším preferencím)?

Poslech písňového textu, nebo přečtení básnického textu?

☐ POSLECH PÍŠŇOVÉHO TEXTU

☐ PŘEČTENÍ BÁSNICKÉHO TEXTU

Graf č. 5: Srovnání volby poslechu písně a přečtení básně v procentech

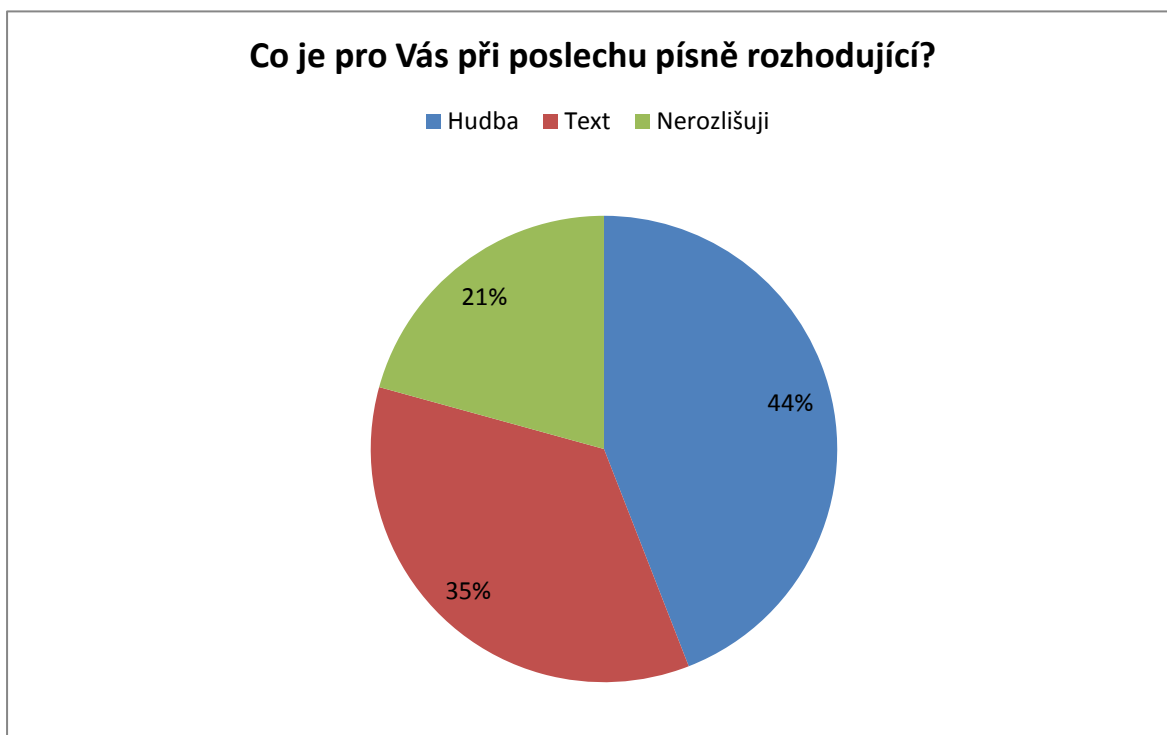


Z všech 304 dotazovaných preferuje 25 respondentů přečtení básně před poslechem písně. U zbylých respondentů jsou preference přesně opačné a ve výsledku čítají přesně 279 hlasů z celku 304 dotazovaných.

5. Co je pro Vás při poslechu písni rozhodující? Hudební zpracování, nebo text písni?

- HUDBA
- TEXT
- NEROZLIŠUJI (obojí vnímám jako neoddělitelný celek)

Graf č. 6: Procentuální zastoupení preference hudby a textu písni v procentech

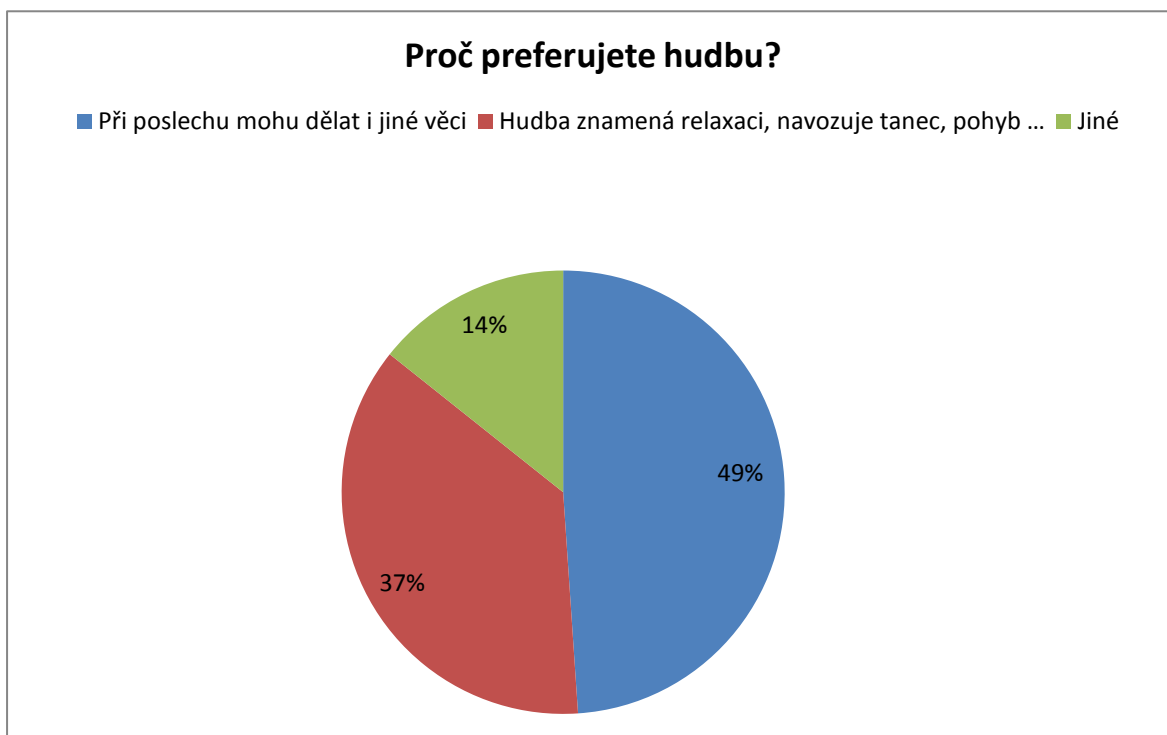


Z celkového počtu 304 respondentů vnímá přesně 63 dotazovaných písní jako fenomén, který při vnímání nelze separovat na textovou a hudební složku. 107 respondentů upřednostňuje textové zpracování písni před jejími hudebními kvalitami, pro 134 dotazovaných jsou při poslechu písni důležité přesně opačné hodnoty, tudíž preferují hudbu.

6. Proč preferujete hudbu?

- PŘI POSLECHU MOHU DĚLAT I JINÉ VĚCI
- HUDBA ZNAMENÁ RELAXACI, NAVOZUJE TANEC, POHYB, ...
- JINÉ

Graf č. 7: Procentuální zastoupení důvodů preference hudební složky písňe

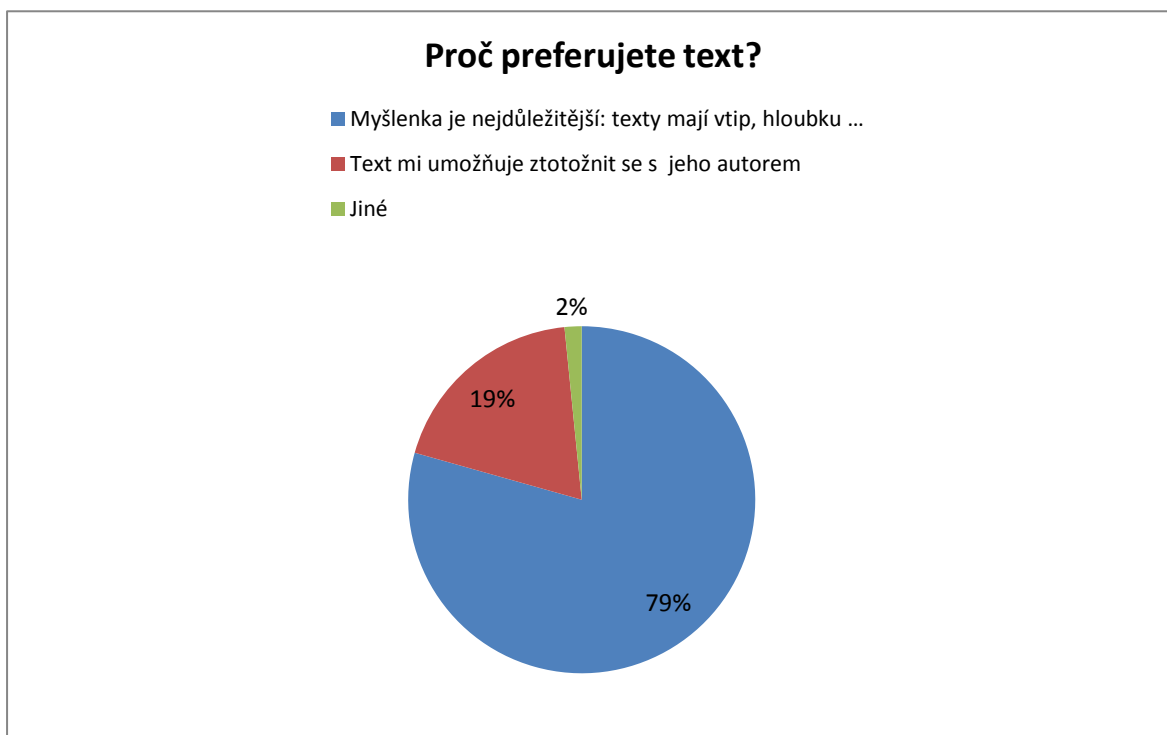


U výše uvedené otázky mohli respondenti označit až všechny nabízené odpovědi, popř. je měli možnost doplnit svým vlastním vyjádřením. Protože se jedná o otázku, na kterou odpovídala jen ta skupina respondentů, která preferuje hudební zpracování písňe před kvalitami jejího textu, celkový počet respondentů je nižší, a to přesně 132 dotazovaných. Z tohoto celku volilo hudbu jako pozadí pro jiné činnosti celkem 65 lidí, dalších 48 ji spojuje s určitou formou relaxace a 19 zbývajících uvedlo jiné odpovědi (nejčastěji takové, že *hudba dává textu nový, lepší rozměr, člověk se pak více soustředí na slova*, nebo uváděli úplně odlišné odpovědi, kdy se značná část dotazovaných označila za hudebníky, na základě čehož zdůvodnili preferenci hudby).

7. Proč preferujete text?

- MYŠLENKA JE NEJDŮLEŽITĚJŠÍ: texty mají vtip, hloubku, ...
- TEXT MI UMOŽŇUJE ZTOTOŽNIT SE S JEHO AUTOREM
- JINÉ

Graf č. 8: Procentuální zastoupení důvodů preference textových kvalit písně



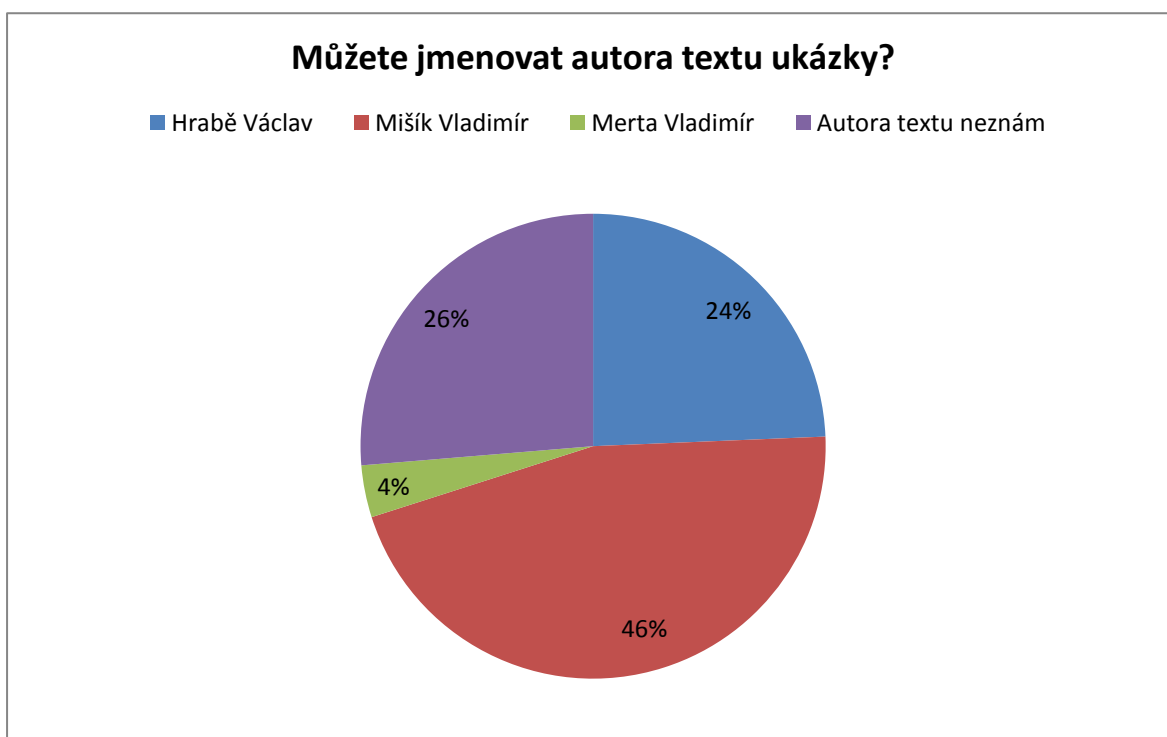
U otázky č. 7. měli respondenti opět ne výběr označit vícero odpovědí a současně mohli využít možnost jiné odpovědi, v rámci které by svůj názor vyjádřili co možná nejpřesněji. Otázku zodpovídala pouze ta skupina dotazovaných, která v otázce č. 5 označila, že jsou pro ni důležitější textové kvality textu před hudebním zpracováním písně. Z celkového počtu 63 respondentů preferuje právě 50 z nich text, protože je nositelem hluboké výpovědi, 12 dotazovaných se prostřednictvím textu ztotožňuje s jeho autorem a 1 člověk uvedl jinou odpověď (*dobré hudby je hodně, dobrých textů pomálu*).

8. Můžete jmenovat autora textu následující ukázky?

„LÁSKA JE JAKO VEČERNICE / PLUJÍCÍ ČERNOU OBLOHOU / NÁŠ ŽIVOT / HOŘÍ JAKO SVÍCE / A MRTVÍ / MILOVAT NEMOHOU.“

- VLADIMÍR MIŠÍK
- AUTORA TEXTU NEZNÁM
- VÁCLAV HRABĚ
- VLADIMÍR MERTA

Graf č. 9: Procentuální zastoupení možných autorů textu



Úryvek zhudebněné básně Václava Hraběte poznalo 74 respondentů, autora hudebního zpracování Vladimíra Mišíka uvedlo 139 dotazovaných, písničkáře Vladimíra Mertu 11 lidí a celkem 80 dotazovaných přiznalo, že ukázku vůbec nezná, ačkoliv se jedná o učebnicový příklad zhudebněné poezie.

9. Pokuste se, prosím, ohodnotit následující ukázkou a uvést, jakým způsobem jste se k ní **POPRVÉ** dostali.

„STŘÍHALI DOHOLA MALÉHO CHLAPEČKA / KADEŘE PADALY K ZEMI A ZMÍRALY / KADEŘE PADALY JAK RŮŽE DO HROBU / ŽELEZNÁ ŽIDLE SE OTÁČELA.“

- PŘEČETL/A JSEM SI JI - POVAŽUJI JI ZA BÁSEŇ
- SLYŠEL/A JSEM SI JI - POVAŽUJI JI ZA PÍSEŇ
- UKÁZKU VŮBEC NEZNÁM
- JINÉ

Graf č.10: Ohodnocení uvedené ukázky v procentech



Z celku 304 dotazovaných považuje 184 respondentů ukázkou za píseň, protože se s ní poprvé setkali právě ve formě písně. 68 respondentů si ukázkou přečetlo a vnímá ji tedy jako báseň. 25 dotazovaných ukázkou vůbec nezná a zbylých 27 lidí uvedlo jinou odpověď, kde se různými formulacemi shodli, že jde o *zhudebněnou báseň*, ke které se ale poprvé dostali prostřednictvím poslechu (např. *slyšela jsem ji, ale vím, že je to báseň; znám ji jako píseň, ale vím, že jde o báseň; je to zhudebněná báseň, ...*).

3.3 INTERPRETACE ZJIŠTĚNÝCH DAT

Na základě zjištěných informací z před-výzkumného šetření a hlavní sondáže byly v předcházející kapitole uvedeny výsledky obou sondáží v grafické podobě a následně doplněny slovním popisem. Nyní je třeba zjištěná data interpretovat, poukázat na vzájemné vztahy mezi nimi, ohodnotit jejich význam a stanovit možné důsledky toho, co přináší.

S ohledem na předcházející kompozici praktické části práce se nejprve zaměřím na komentář výsledků, které přineslo před-výzkumné šetření, a následně přejdu k interpretaci informací zjištěných prostřednictvím hlavní sondáže.

3.3.1 Interpretace výsledků před-výzkumného šetření

Před-výzkumné šetření zjišťovalo, jaké osobnosti české hudebné scény považuje současná společnost za písničkáře. I přestože definovat výstižně pojem *písničkář* není zcela jednoduché, z výsledků šetření je patrné, že mu lidé povětšinou rozumějí i bez složitějších definic. Současná kulturní scéna produkuje nepřehledné množství umělců – písničkářů, jejichž působení ještě není zakořeněno a jejichž tvorba není prověřená časem tak, jak je tomu v případě předrevolučních „stálíc“. Tuto skutečnost považuji za hlavní důvod toho, že mezi dvanácti nejpopulárnějšími písničkáři převažují osobnosti, jejichž působnost je spojována s písničkářstvím před rokem 1989.

První místo v žebříčku popularity zaujímá Jaromír Nohavica, což není překvapující. Dokázal se totiž ideálně přizpůsobit jak po hudební stránce (přiblížil se ke střednímu proudu populární hudby), tak samozřejmě po stránce textové (včas vycítil, že se změnou politického klimatu je třeba volit jiná témata). Navíc nepřehlíží velkou sílu médií – disponuje slušnými internetovými stránkami a čas od času umožní legální stahování nového CD z internetu (*Pražská pálená*). I přesto všechno si ale zachovává písničkářské krédo, jeho písně mají mravní poslání, vtip i hloubku a posluchači ho díky tomu mají rádi.

Skutečně překvapující ale je, že po předpokládaném prvenství Jaromíra Nohavici zaujímá druhé místo na žebříčku popularity nikoli Karel Kryl nebo Karel Plíhal, ale ženská písničkářka Radůza. Hlavní důvody spatřuji v tom, že Radůza se svojí tvorbou dokázala přizpůsobit současnému posluchači. Oproti porevoluční tvorbě Karla Kryla, která se jako by ustavila v linii protestsongu, ačkoliv jí ve své podstatě už nebylo třeba, texty Radůzy nenesou ostře kritický náboj, ale spíše pracují s vysokou mírou emocionality, která

je v současnosti oblíbená. V porovnání s dnešními písničkáři, jako je například Xavier Baumaxa nebo Záviš, si právě Radůza nejvíce zachovává „nálepku“ písničkáře – v případě vystoupení koncertuje spíše v menších sálech, volí komornější prostředí, nepodléhá síle médií, jako například Tomáš Klus. Radůza se také převážně vyhýbá více žánrové tvorbě (v porovnání s Xavierem Baumaxou), která je typická pro současnou hudební scénu právě proto, že nad textovými kvalitami dominuje jejich hudební doprovod.

Relativně vysoké místo v žebříčku popularity zauímají Karel Kryl, Karel Plíhal a Jaroslav Hutka, což právě potvrzuje sílu písničkářství před převratem, která prosákla až do současnosti. Karel Kryl představoval velkou osobnost a jako takového ho vnímá i soudobá společnost. Nemyslím si, že by jeho popularita byla dána tím, kolik lidí ho v dnešní době intenzivně poslouchá. Jeho vysoké umístění připisují tomu, že se o něm hodně mluví, jeho jméno se oprávněně objevuje v učebnicích literatury a v souvislosti s nedávno proběhlým projektem České televize (*Dvacet let svobody*) bylo neodmyslitelnou součástí hlavních vysílacích časů. Při hodnocení popularity Karla Kryla tedy hlavně vycházím z jeho písničkářské osobnosti. Karel Plíhal byl zase vždy spojován se specifickou poetikou. Ani jako předrevoluční písničkář se neprojevoval ostře kriticky, ale naopak spíše zastával roli harmonizátora, což mu zůstalo do současnosti. Jeho tvorba se podle mého názoru od dob před rokem 1989 a po něm výrazně neproměnila, tudíž se razantně nezměnila ani skupina jeho posluchačů.

Velmi zajímavé je vysledovat, že vedle „klasiků“, jako jsou bratři Ebenové, Jan a František Nedvědovi a třeba i Zuzana Navarová, se objevují jména jako Jiří Schmitzer a Tomáš Klus. Druhého jmenovaného nemohu ohodnotit jinak, než že se jako nejmladší umělec svezl na vlně popularity, která nedávno proběhla, a že jeho úspěšnost teprve potvrdí časový odstup. Jiří Schmitzer také vystupuje na veřejnosti s kytarou, vydal i několik CD, ať už vlastních, nebo jako spoluautor (případ hudební skupiny *Tata Bojs*) a rozhodně se proslavil písní *Máte na to?! Přesto je především vnímán jako multikulturní osobnost - sám se primárně označuje jako herec a až posléze jako písničkář. Jeho postavení v první dvanáctce nejčastěji jmenovaných písničkářů je patrně ovlivněno jeho popularitou i mimo hudební scénu. Všechny uvedené důvody také připisují skutečnosti, že jak Schmitzer, tak Klus se sice počtem jmenování dostali mezi nepopulárnější písničkáře současnosti, ale jak ukazuje Graf č. 1 – ani jeden respondent si jejich texty k citaci nevybral. Klusovu tvorbu teprve prověří čas a Schmitzer je ve společnosti stále více hercem než písničkářem.*

Pokusit se vysledovat, do jaké míry odpovídá popularita písničkáře četnosti citací jeho textů, byl další úkol před-výzkumného šetření. Nejvyšší počet citací připadl dle předpokladu Jaromíru Nohavicovi. Jeho prvenství nejen že potvrzuje to, že samotné označení *písničkář* platí zejména na něj, ale zároveň také vypovídá o tom, že jeho osobnost zastává v rámci dnešní hudební scény post nejznámějšího písničkáře současnosti. Domnívám se, že i v případech, kdy si respondenti nebyli jisti, koho vlastně za písničkáře označit, se jim jméno Jaromíra Nohavici vybavilo a fungovalo jako určitá „předloha“ pro další výběr písničkářů. Jeho tvorba má v současnosti velký zvuk, což do budoucna znamená, že všichni noví umělci, kteří přijdou, s ním u skálových fanoušků budou patrně opětovně srovnávání.

Velmi často respondenti citovali texty Karla Plíhala a Karla Kryla. Přiznám se, že mě to nepřekvapilo, protože jejich tvorba je prověřená časem, ve všech dobách (myšleno před rokem 1989 a teď i po něm) si našla své posluchače. Proto pokud měli respondenti citovat, volili úryvky „klasické triády“, v pořadí Nohavica, Plíhal, Kryl. Písničky těchto umělců zaujímají své pevné místo, jsou zakořeněné a oblíbené. Často se hrají u táboráků a objevují se ve školních čítankách. Proto není divu, že je lidé mají v povědomí.

Zajímavé je, že ačkoliv Radůza obsadila v žebříčku popularity druhé místo, v počtu citovaných textů se umístila daleko za prvními příčkami. Jméno Radůza je tedy patrně hodně známé, což mj. připisuji spolupráci se Zuzanou Navarovou, ale jeho popularita neodpovídá tomu, kolik lidí Radůzu aktivně poslouchá. Texty Radůzy mají převážně silně emocionální náboj, který může časem omrzet. Dalo by se tedy říci, že její tvorba je v globálu zaměřena na velmi úzkou, takřka uzavřenou skupinu posluchačů, která v každou chvíli preferuje hlavně písničkářovo sebevyjádření, výjevy jeho niterních pocitů a představ. Přesto všechno nelze Radůze upřít zajímavou barvu hlasu, čistý zpěv a velkou míru originality, která je spojována zejména s jejím harmonikářským uměním. Domnívám se ale, že pokud bych stejný průzkum realizovala za deset let, jména Nohavica, Kryl a Plíhal by se stále pohybovala na prvních pozicích, což se však o Radůze neodvážím tvrdit.

Relativně hojný počet citací v případě Jana a Františka Nedvědových mě u vysokoškoláků skutečně překvapil. Nicméně se domnívám, že je to zapříčiněno stále velkou oblibou písničkaření u táboráku, popř. skutečností, že jejich texty, často velmi okatě metaforicky laděné, jsou dobře pamatovatelné a jsou součástí téměř každého obecně zaměřeného zpěvníku (série *Já písnička* atp.). Úspěšnost Xaviera Baumaxi připisuji tomu, že je mistr v práci s jazykem, kterým k sobě dokáže přilákat spoustu posluchačů, ale také

se nebojí experimentovat, specificky pracuje s hlasem a nezamrzá na jednom hudebním žánru. Pro mladé lidi je bezpochyby zajímavý už delší čas, proto pevně věřím, že si svoji popularitu udrží.

3.3.2 Interpretace výsledků hlavní sondáže

Předmětem hlavní sondáže bylo ukázat, že v i době, kdy se poezie povětšinou ocitá na okraji širších čtenářských preferencí, dochází k relativně častému styku veřejnosti s básnickým slovem, ačkoliv si to veřejnost sama leckdy neuvědomuje. Z odpovědí na první otázku (*Graf č. 2*) vyplývá, že se dotazování s poezií setkávají jen zřídka. Pokud ovšem uvažujeme, že poezii stačí básnická zkratka formulovaná do veršů, objevuje se básnické slovo častěji, než bychom očekávali, ať už ve formě reklamních spotů, sloganů nebo právě prostřednictvím písňových textů, které jsou mezi lidmi skutečně v povědomí, aniž by třeba někoho napadlo uvažovat nad tím, jsou-li součástí poezie.

Nejčastějším prostředníkem, který vytváří kontakt široké veřejnosti s písňovými texty, jsou média, jež představují hlavní znak dnešní doby. Existuje nespočet internetových sociálních sítí, z nichž neznámější je patrně *Facebook*, a ten, kdo na něm nemá vytvořený profil, jako by se ztratil z povědomí, jako by neexistoval. Právě prostřednictvím *Facebooku* dochází často k nasdílení některých písní, jež je možné vysledovat na stránkách *YouTube*. Pokud se současník rozhodne jít na koncert, nejprve si prostřednictvím internetu zjistí, kdo a kde vlastně hraje, jaký hudební styl reprezentuje, popř. si dokonce může pustit ukázkou písničkářovy tvorby, na základě které se rozhodne, zdali koncert navštíví, nebo ne. Dnešní návštěvník koncertu si tedy většinou předem zjistí vše, co ho zajímá, a až potom se na koncert vydá. Před revolucí to bylo úplně jinak.

Veřejnost se účastnila koncertů a zprvu možná ani netušila, kdo je nějaký Nohavica. Věděla jenom, že ten člověk s kytarou, na jehož vystoupení se šla podívat, sdílí a prezentuje stejné problémy, které trápí i návštěvníky koncertu. Písničkáře a jeho publikum spojovala myšlenka odporu proti režimu. Samotnou účastí na koncertě lidé riskovali svoji svobodu a postavení, ale přesto nepotřebovali dopředu vědět ani zdaleka tolik informací, které zjišťujeme dnes my. Nejpodstatnější roli hrálo to, co písničkář říká, a samozřejmě také to, že jeho slova chtělo publikum slyšet. Koncert znamenal happening s nepřenositelnou atmosférou, kterou současná média nemají ani zdaleka šanci vytvořit.

Podobnou roli zastávalo velmi oblíbené zpívání u ohně. Pokud se lidé vystavili nebezpečí, že dobrovolně zpívali leckdy zakázané texty svých oblíbených autorů, opět tím projevíli náznak vnitřní revolty, ztotožnění s písničkářem a zároveň nesouhlas s režimem, čímž znovu nesmírně riskovali. V současnosti jsou některé písňové texty posluchačům zprostředkovávány také formou zpívání u ohně, což odkazuje na skutečnost, že písničkářská tvorba byla vždycky intimní, i když s ní kdysi sympatizovaly masy lidí. V dnešní době přetrvává řada písní, které už třeba není tak často slyšet z rádií (např. *Bratříčku, zavírej vrátka*), právě díky zpívání o ohně. Zpívaná poezie se stala minimálním žánrem, který předpokládá specifické posluchače, nikoli masové konzumenty.

Za velmi dobré zjištění považuji skutečnost, že řada respondentů potvrdila, že se s autory zpívané poezie setkala ve škole. Písničkáři před rokem 1989 psali dějiny, podíleli se na jejich formování a do značné míry ovlivňovali kulturní dění. Proto je skutečně přínosné, že se o nich učí. Věřím, že se jejich tvorba dotkne nejen příznivců zpívané poezie, ale především také těch, kteří mají v oblasti hudby úplně jiné preference, ale díky vědomostem nabytým ve školních lavicích jsou přesto schopni roli písničkářů docenit.

Se skutečností, že se básnické slovo v pravém slova smyslu ocitá na okraji čtenářských preferencí, koresponduje i výsledek otázky č. 4 (*Graf č. 5*), která mapovala, zdali je pro respondenty přijatelnější přečtení básně, nebo poslech písňového textu. Valná většina upřednostňuje písňový text. Důvodem nemusí být jen skutečnost, že poezie předpokládá vnímavého čtenáře, který musí počítat s možnou náročností textu, ale také možnost, že si posluchači nechtějí nechat ujít autenticitu písničkářovy výpovědi. V tomto ohledu je to stejné jako při vnímání básně – pokud jsme přítomni autorskému čtení, odneseme si zpravidla poněkud jiný estetický zážitek z textu, než kdybychom si báseň sami přečetli, popř. ji slyšeli od jiného recitátora. Písňový text se navíc chová jako polotovar, který je třeba podložit hudebním zpracováním. V případě, že nebudeme zrovna v náladě a přečteme si sebevtipnější báseň nebo text, nemusí nám v tu chvíli přijít ani trochu legrační. Pokud je ale vhodně podepřen hudbou, ať už melodickým ztvárněním, nebo třeba specifickou modulací písničkářova hlasu, která sama o sobě evokuje smích, není mu nakonec ani třeba rozumět a skutečně se začneme smát. Leckdy stačí, když posluchač „rozumí“ hudební složce písně. Myslím, že nejde jednoznačně říct, že se báseň stává po svém zhudebnění stravitelnější, ale domnívám se, že s hudbou se vnímání jejího obsahu posunuje.

Protože se ani písničkáři jednoznačně neshodují na tom, je-li v jejich tvorbě podstatnější slovo nebo melodie, popř. jsou-li obě složky důležité stejně, zajímalo mě, jakým způsobem se k této problematice postaví širší společnost. Podle výzkumného šetření dominuje při poslechu písně hudební ztvárnění, které nejčastěji funguje jako pozadí pro jinou činnost, nebo je na rozdíl od poezie spojována s určitou formou relaxace. V tomto ohledu se domnívám, že písničkářská tvorba je dnes minimálně vnímána jako poslání s mravním nádechem. Kdysi se člověk musel soustředit a intenzivně vnímat, aby mu neunikla jediná myšlenka. Dnes jsou však slova často rozmělněována a ztrácejí sílu, která jim byla připisována před převratem. Ti, kteří vnímají textovou stránku písně jako její nejdůležitější složku, jsou v menšině. Hudební doprovod navozuje atmosféru, ale text funguje jako hlavní výpovědní jednotka, ať už vtipná, nebo naopak politování hodná. To si myslím, že by mohly být hlavní argumenty zastánců preference textových kvalit. Osobně se domnívám, že při poslechu písně nelze jednoznačně říct, je-li v ní důležitější hudební ztvárnění nebo textová složka, ale je třeba ji vnímat jako množinu, která zahrnuje obé, jež se současně doplňuje a vytváří tak jedinečnou výpovědní jednotku. Jsou texty, kterým jejich hudba nesluší, a přesto jsou vynikající. Samozřejmě existují i skvělé hudební doprovody, které však ve spojení se špatným textem nevyzní tak, jak bylo cíleno. Rozlišit, co je v písni podstatnější, zůstává i do budoucna jen otázkou preferencí.

Skutečnost, že v současné době převažuje v případě zhudebněných básní hudební zkušenost nad tou literární (čtenářskou), potvrdily poslední dvě otázky dotazníku. Text *Variace na renesanční téma* je u respondentů mnohem častěji vnímán jako tvorba písničkáře Vladimíra Mišíka, nikoli básníka Václava Hraběte. Toto zjištění koresponduje s odpověďmi na předcházející otázky, totiž že lidé vnímají více hudbu než text, z čehož pak plyne častější uvedení autora hudebního doprovodu, nikoli básníka, jež text napsal. Mimo jiné to také vypovídá o tom, že se poezie skutečně ocitá na okraji čtenářského zájmu (pokud ne globálně, tak minimálně tvorba Václava Hraběte). Domnívám se ale, že není třeba na tuto skutečnost nahlížet ryze pesimisticky. Důležité je, že básně přežívají, i když se dostávají k recipientovi „alternativní“ cestou. Ukázka *Stříhali dohola malého chlapečka* tuto myšlenku jen potvrzuje. Respondenti ukázkou nejčastěji označili jako píseň a nelze říct, že by to bylo špatně. Podstatné zůstává, zdali je báseň po svém zhudebnění stejně vypovídající, jako je tomu v případě její původní formy. Je třeba, aby se myšlenka, kterou má sdělit, skutečně předala dál. Pokud se k recipientovi dostane primárně formou čtení, je to výborné, ale pokud vnímatele osloví prostřednictvím písně, není to, dle mého

názoru, o nic horší. Primární zůstává výpovědní hodnota a síla vlastního estetického zážitku. V době stagnujícího zájmu o poezii je úloha písňových textů nepopíratelná.

4 Z Á V Ě R

Písňové texty tvoří svébytnou součást literární vědy a v rámci naší kultury představují ojedinělý fenomén. Před rokem 1989, zejména v době normalizačního období, umožňovaly vyjádřit výsměch totalitní moci, žalovaly represivní aparát a měly široký morální a burcující dopad. Následně zvládly přestát změnu režimu a i v dnešní době dokazují, že mají své opodstatnění.

V rámci sondážního šetření bylo potvrzeno, že v době stagnujícího zájmu o poezii písňové texty skutečně zprostředkovávají masový kontakt širší veřejnosti s básnickým slovem. Pro většinu recipientů představují přijatelnější variantu básně - hudební složka písničky dává textu lepší rozměr a současně umožňuje vykonávat i jiné činnosti, což při vnímání básně nepřichází v úvahu. I to je patrně důvod toho, že v případě zhudebněných básní jsou ve větším povědomí autoři hudebního doprovodu, nikoli básníci, kteří text napsali.

Ačkoliv se písničkářství ve svých původních funkcích výrazně proměnilo, umělci, kteří ho v předrevolučních a revolučních dobách reprezentovali, zůstali doposud v povědomí, i když dnes pracují se zcela jinou poetiku, než s jakou vystupovali před rokem 1989. Porevolučním podmínkám se nejvhodněji přizpůsobil Jaromír Nohavica, který obsadil první místo v žebříčku popularity a současně byl v rámci sondáže nejčastěji citován. Druhé místo připadlo Radůze, ale její texty paradoxně citovala jen menšina. Plejádu nejznámějších písničkářů pak doplňovala jména, jako je Karel Kryl, Karel Plíhal nebo Jaroslav Hutka, což jen potvrzuje sílu písničkářství před převratem, která sice pronikla až do současnosti, ale se zcela jinou tváří.

5 P O U Ž I T É Z D R O J E

LITERATURA

ČMEJRKOVÁ, Světlá, et al. *Čeština, jak ji znáte i neznáte*. Praha: Academia, 1996. 260 s.

DOBIÁŠ, Jan. *Brnkání na duši*. Praha: Práce, 1990. 256 s.

DOBRŮŽKA, Lubomír. *Panoráma populární hudby 1918/1978: aneb Nevšední písničkáři všedních dní*. Praha: Mladá fronta, 1987. 284 s.

ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Svoboda, 1995. 417 s.

FRYNTA, Emanuel. *Zastřená tvář poezie*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1993. 192 s.

JACOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Praha: H+H, 1990. 748 s.

KOTEK, Josef. *Dějiny české populární hudby a zpěvu 19. a 20. století 1.díl (do roku 1918)*. Praha: Academia, 1994. 235 s.

KOTEK, Josef. *Dějiny české populární hudby a zpěvu 19. a 20. století 2. díl (do roku 1968)*. Praha: Academia, 2000. 373 s.

KOŽMÍN, Zdeněk; TRÁVNÍČEK, Jiří. *Na tvrdém loži z psího vína*. Brno: Jota, 1998. 318 s.

KRYL, Marlen. *Rozhovory: Karel Kryl*. Praha: Torst, 2006. 820 s.

LEHÁR, Jan, et al. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. 1082 s.

MERTA, Vladimír. *Zpívaná poezie: úvaha vzniklá za pochodu v letech 1982-84*. Praha: Panton, 1990. 141 s.

MOCNÁ, Dagmar; PETERKA Josef, et al. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2004. 699 s.

NÜNNING, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006. 912 s.

PEČMAN, Rudolf. *Poezie a hudba: Průhledy k věčnému tématu*. Brno: Koncertní oddělení Parku kultury a oddechu, 1986. 89 s.

PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. Praha: MME Mercury Music & Entertainment s.r.o, 2007. 345 s.

PLACHETKA, Jan. *Dokud se zpívá: Praktický průvodce po portovním Parnasu*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1991. 397 s.

POUND, Ezra. *ABC četby*. Brno: Atlantis, 2004. 308 s.

PROKEŠ, Josef. *Estetická výstavba české folkové písně v 60.-80.letech XX.století*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2003. 166 s.

PROKEŠ, Josef. *Nebýt stádem Hamletů*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 1994. 259 s.

PROKOP, Vladimír. *Přehled české literatury 20. století*. Sokolov: O.K.-Soft, 1998. 82 s.

ŠULC, Jan. *Den bude dlouhý: Antologie textů českých písničkářů*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2004. 215 s.

VLASÁK, Vladimír. *Folkaři: Báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny*. V Řitce: Daranus, 2008. 332 s.

VONDRÁK, Jiří. *Legends folku a country*. Brno: Jota, 2004. 541 s.

ČLÁNKY

NEŠPOR, Zdeněk. Česká folková hudba 60. - 80. let 20. století v pohledu sociologie náboženství. *Sociologický časopis*. 2002, 39, 1, s. 79-97. Dostupný také z WWW: <<http://www.soc.cas.cz/download/39/16nesp21.pdf>>.

STAŠOVÁ, Ema. Písně a texty současných českých písničkářů. *LitENky (Literární novinky)*. 2009, 5, 5-6, s. 37-38. Dostupný také z WWW: <<http://www.litenky.cz/clanek.php/id-2429>>.

ŠENKAPOUN, Pavel. Písňový text v kontextu literatury. *Česká literatura*. 2009, 57, 6, s. 695-710.

TOMÁŠEK, Petr. Písňový text součástí literatury?: Nad tvorbou Oldřicha Janoty. *Tvar*. 2005, 16, 11, s. 12-13.

INTERNETOVÉ ZDROJE

FRONČEK, Petr. *Rock a pop* [online]. 11.12.2008 [cit. 2010-01-31]. Jiří Schmitzer - Nejdřív herec, až potom zpěvák. Dostupné z WWW: <<http://www.rockandpop.cz/live/jiri-schmitzer-nejdriv-herec-az-potom-zpevak/>>.

KLUSOVÁ, Jana. *ČRo 1 - Radiožurnál* [online]. 21.11.2004 [cit. 2010-02-11]. Písničkář je každý, kdo nepracuje v týmu.

Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/radiozurnal/publ_izurnal/_zprava/143153>.

KORÁL, Petr. *Vladimír Merta* [online]. 1996 [cit. 2010-03-02]. Písničkáření jako záchranná síť aneb O problémech s multitalentem. Dostupné z WWW: <<http://www.vladimirmerta.cz/rozhovory.php?rec=47>>.

POLÍVKA, Tomáš. *Vladimír Merta* [online]. 2008 [cit. 2009-10-25]. Hledáme krásu v nejistotě. Dostupné z WWW: <<http://www.vladimirmerta.cz/rozhovory.php?rec=39>>.

6 R E S U M É

Tato bakalářská práce na téma *Role písňových textů v době stagnujícího zájmu o poezii* sestává ze dvou částí. První z nich přibližuje zpívanou poezii v kontextu hudební a literární vědy, pojednává o specifikách písňového textu a seznamuje s fenoménem písničkářství z obecně teoretického hlediska. Druhá část práce je zaměřena výzkumně a vychází jednak z před-výzkumného šetření, jehož cílem bylo zjistit, koho považuje dnešní společnost za písničkáře a či texty jsou v současnosti v povědomí, ale zároveň je tvořena hlavní sondáží, která měla přiblížit aktuální roli písňového textu. Obě sondáže byly realizovány prostřednictvím krátkého dotazníku a potvrdily, že v současnosti je nejvíce citovaným a zároveň nejznámějším písničkářem Jaromír Nohavica, a následně prokázaly, že je role písňových textů skutečně významná, neboť právě díky nim dochází k hlavnímu kontaktu širší veřejnosti s básnickým slovem, ačkoliv se psaná poezie ocitá na okraji čtenářského zájmu.

S U M M A R Y

The Bachelor's thesis on the topic of *The role of song lyrics in the time of a stagnant interest in poetry* consists of two parts. The main aim of the first part is to demonstrate the song poetry in the context of the science of music and literature. Actually, it describes specific features and a phenomenon of folk songs from the theoretical point of view. The second part of the Bachelor's thesis is a research resulting from a pre-research with the main aim to find out who is considered to be a folk singer for today's society. The pre-research is followed by the main research that should show the current role of song lyrics. Both researches were achieved by the short questionnaire and they claimed that nowadays the best-known folk singer is Jaromir Nohavica. Furthermore, it was found out that the role of song lyrics is really significant since they are almost the only way how poetry comes into contact with a broad society.

7 K L Í Č O V Á S L O V A

Poezie, zpívaná poezie, zhudebněná poezie, báseň, píseň, písňový text, písničkář